

FRANCISCO ROBERTO SZEZECH INNOCÊNCIO

**UM FAUSTO E SEU MEFISTÓFELES:
O MITO DE FAUSTO NA OBRA *MACÁRIO*, DE ÁLVARES DE AZEVEDO**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Letras, área de concentração em Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marta Morais da Costa

CURITIBA

2007

Agradecimentos

Toda obra pressupõe um trajeto que principia muito antes que se inicie a pesquisa necessária para sua realização, e que ultrapassa vastamente os limites desse trabalho. Ao longo de tal trajetória, muitos são os fatos e incontáveis as pessoas que ensinam o autor a ver o mundo, a povoar sua mente com as imagens que resultarão, afinal, no conteúdo que as palavras expressam. Tantos que nem há como lembrar, no espaço limitado que se destina a agradecimentos que jamais se poderiam aceitar como meramente formais, de todas as vozes que de algum modo ecoam no texto que se segue, não como *contos meio extintos*, mas como sementes férteis contra a esterilidade das idéias. Toda lembrança, afinal, é em parte esquecimento. Diante disso, gostaria de agradecer a todas as pessoas que estiveram próximas a mim desde a elaboração dos primeiros esboços do meu projeto de pesquisa, e que contribuíram, mesmo sem se dar conta, para que ele se realizasse.

Em primeiro lugar, agradeço à Prof.^a Marta Moraes da Costa, minha orientadora, cujas observações precisas, sugestões inestimáveis e admoestações necessárias foram fundamentais para que as idéias tomassem sua forma. Aos professores Paulo Soethe e Paulo Venturelli, que se dispuseram a compor a banca de qualificação que examinou este trabalho de pesquisa, cujas observações e recomendações foram tão importantes para que eu pudesse dar seguimento à minha dissertação. E também a todos os meus professores e professoras do programa de mestrado e do curso de graduação em Letras. Em particular, à Profa. Liana Leão, cuja gentileza e entusiasmo em emprestar-me livros relacionados ao tema fáustico e recomendar referências se reflete principalmente no capítulo sobre Christopher Marlowe.

Agradeço, também, o auxílio inestimável das amigas Léia Rachel Castellar e Ana Batista Martins, que com carinho e boa vontade, ajudaram-me com a editoração deste trabalho. A Marina Vello, que me emprestou o raro volume de Otto Heller com o estudo comparado da obra fáustica de Marlowe e Goethe. A Maria Laura Zocolotti, que com incrível gentileza cedeu-me a impressora para que eu fizesse as cópias desta dissertação.

Especialmente, agradeço aos meus muito bons amigos, sem os quais o trabalho estafante dos últimos anos dificilmente seria suportável. A Caroline Lipca, Júlia Studart e Alexandre Popadiuk, pelas reuniões inteligentes e engraçadas do quarteto da Semiótica. Ao amigo Manoel Ricardo de Lima, escritor cujas mãos criam grande beleza, pelas madrugadas de conversa estimulante online. Aos velhos companheiros de aventura Sebastião Luís Coruja de Almeida e Leonardo Wambier, com seu recanto em Itaiacoca sempre à disposição para que as baterias *opressas pela livralhada* pudessem se recarregar. Ao grande camarada Breno Magalhães, um lar acolhedor em tempos de

mudança. Ao Marcos Black Fontinelli, ombro amigo e generoso da vida inteira. Com especial carinho, agradeço o apoio tão precioso e cálido dos meus fraternos amigos Nathália Saliba e Rafael Mendonça, pelas conversas enriquecedoras, os livros e experiências compartilhados e as noites de cafés e outros líquidos.

De modo muito mais do que especial, agradeço à minha namorada, minha amiga mais querida e minha atriz favorita, Cristiane Bachmann, que me deu carinho, apoio, estímulo, amor, mulher dotada de sensibilidade além-da-humana que é. Adoro você, Cris, e sei que faremos muitas grandes coisas juntos.

Por fim, mas nem de longe menos com menos importância, o meu mais profundo agradecimento às duas mulheres que são minha família. Minha irmã, Regina Célia, artista de comovedora beleza, cuja arte delicada e poética precisa muito florescer. Minha mãe, Zélia, que mais do que luz, me deu as letras e incentivou em mim a paixão pela leitura. Sem ela, nada disto estaria escrito.

E ao velho polaco Chico Szezech, meu avô, que não é mais visto neste mundo desde a minha infância, e que deve ter sido o primeiro a me falar de Fausto.

RESUMO

Fausto é um raro caso de personagem dramático que se origina de uma figura histórica de existência razoavelmente documentada, que se torna lenda popular para acabar, por fim, se transformando em mito literário. Este trabalho, além de discutir duas de suas manifestações mais expressivas, o drama elisabetano de Christopher Marlowe e a obra de Goethe, pretende demonstrar que, ao compor seu drama *Macário*, o poeta brasileiro Álvares de Azevedo recorreu a elementos desse mito de origem européia para corporificar um aspecto que caracteriza sua produção poética: a *binomia*, cisão de sua personalidade poética em duas facetas, uma idealista e transcendental; outra materialista e melancólica. *Macário* demonstra também um certo inconformismo pela condição de cultura periférica do país em que vive e o desejo de rebelar-se contra tal condição, superando as limitações daí decorrentes. Este trabalho procurará caracterizar a história do pactário tal como foi incorporada pelo autor romântico brasileiro, debruçando-se sobre suas principais ocorrências desde o surgimento, na Alemanha do século XVI, até o tratamento que recebe de Azevedo. Os objetivos da pesquisa são, portanto: descrever a origem do mito literário embasado na figura histórica de Georg Faust; discutir comparativamente as duas obras decisivas para o estabelecimento do mito literário de Fausto; caracterizar a obra *Macário*, de Álvares de Azevedo, como apropriação do mito fáustico; determinar em que medida tal apropriação corresponde aos anseios de um projeto de cultura nacional pensado pelo poeta; analisar como o autor plasma no tema de fundo fáustico a dualidade do Romantismo brasileiro entre o nacionalismo provincial e a aspiração a novos horizontes culturais; demonstrar, por fim, que essa apropriação é possível como fruto de uma interpretação que o poeta brasileiro faz do mito europeu, combinando-o, ainda que não necessariamente de maneira harmônica, com elementos da cultura de seu próprio país.

Palavras-chave: Fausto; Álvares de Azevedo; Literatura romântica.

ABSTRACT

Faust is rare case of a drama character that has its origins as a historical figure whose existence is reasonably documented, who becomes a popular legend, and is finally transformed into a literary myth. This work, besides discussing two of his most expressive occurrences, the Elizabethan drama written by Christopher Marlowe and Goethe's work, aims to demonstrate that, with his drama *Macario*, Brazilian poet Álvares de Azevedo appeals to some elements of this European myth in order to embody it with an aspect which is representative of his poetry: the *binomia*, a split of his poetic personality in two faces, one idealistic and transcendental; the other materialistic and melancholic. *Macario* also shows a certain nonconformity, related to the situation of his country as a cultural periphery, and a desire to react against this condition, overcoming the limitations implied by it. In order to achieve it, this work characterizes the theme such as appropriated by Brazilian Romantic author, turning its attention to its main occurrences, from its beginnings, in 16th century Germany, to the treatment it receives from Azevedo. Thus, the objectives of this research will be: to describe the origin of the literary myth based on the historical character Georg Faust; to establish a comparative discussion on the two works that were determinant to the establishment of the literary myth of Faust; to characterize Álvares de Azevedo's *Macario* as an appropriation of the myth of Faust; to determine in which grade this appropriation corresponds with the aims of a cultural project conceived by this poet; to analyze how the author forges in Faustic theme the duality of Brazilian Romanticism between a provincial Nationalism and the aspiration for new cultural horizons; finally, to demonstrate that this appropriation is possible as a result of poet's interpretation of the European myth, mixing it, although not necessarily in a harmonic way, with elements from his own national culture.

Keywords: Faust; Álvares de Azevedo; Romantic Literature.

SUMÁRIO

RESUMO	v
ABSTRACT	vi
1 INTRODUÇÃO	1
2 FAUSTO: UM MITO PROFANO DA MODERNIDADE	6
3 DOUTOR FAUSTO, UM ENAMORADO DO MUNDO	17
3.1 FAUSTO E A CRISE DO PENSAMENTO MODERNO.....	18
3.2 MARLOWE E O FAUSTO.....	22
3.3 MARLOWE E SUA ÉPOCA: O TEATRO ELISABETANO.....	24
3.4 A TRÁGICA HISTÓRIA DA VIDA E DA MORTE DO DOUTOR FAUSTO.....	28
4 O FAUSTO TITÂNICO DE GOETHE	43
4.1 FAUSTO TRADUTOR: DO VERBO À AÇÃO.....	63
4.2 AS APOSTAS DE MEFISTÓFELES.....	66
4.2.1 A Juventude Reconquistada.....	75
4.2.2 Na Cozinha da Bruxa.....	83
4.2.3 Margarida em seus Cárceres.....	85
5 UM FAUSTO E SEU MEFISTÓFELES	108
5.1 PUFF!, UM MANIFESTO EM ESBOÇO.....	108
5.2 UM MEFISTÓFELES ENCONTRA SEU FAUSTO.....	113
5.2.1 O Momento de Penseroso.....	151
CONCLUSÃO	163
REFERÊNCIAS	170

1 INTRODUÇÃO

A história de Fausto, o homem de conhecimento que, como resultado de um grande sentimento de incompletude, alia-se a um demônio, cedendo a alma em troca da obtenção de seus objetivos, constitui um mito literário de extensa ocorrência na literatura ocidental. Encontramos suas manifestações em literaturas de diversas nacionalidades, assim como na música, no cinema e nas artes plásticas. Sua extensa disseminação, sobretudo na cultura do Ocidente, levou Ian Watt a situá-lo nas origens do individualismo que caracteriza a modernidade e classificá-lo entre personagens que, como Don Juan, Robinson Crusoé e o Quixote, "existem numa espécie de limbo, onde talvez não sejam vistos como personagens verdadeiramente históricos, mas também não como simples invenções de natureza ficcional" (WATT, 1997, p.15). Tal característica motivou Watt a classificar o personagem na categoria de *mito literário*, numa analogia ao caráter densamente simbólico do mito mágico-religioso. Segundo ele, Fausto pertence a uma categoria de mitos que derivam da transição do sistema sociocultural medieval para o sistema predominantemente individualista da Idade Moderna (WATT, 1997, p.15).

Fausto, ainda que tenha origens históricas numa personalidade real, que viveu na Alemanha do final da Idade Média e recebeu o *status* de personagem literário durante a Renascença – logo, no período em que a Idade Moderna desponta no horizonte da história –, ganhou grande expressão sobretudo com o Romantismo, ingressando na literatura moderna como a representação por excelência do homem em sua busca por decifrar os sentidos do mundo. Mais do que isso, Fausto dá corpo à pulsão, tão característica do homem moderno, de tomar posse do mundo e da natureza, arrebatando o *status* de *criador* das mãos de uma divindade onipotente e tornando-se ele próprio senhor absoluto do universo em que vive, mesmo que isso implique renunciar à idéia de imortalidade, à qual se liga o conceito de *alma*.

O primeiro autor a realmente conferir dimensões de personagem literário a Fausto foi o dramaturgo Christopher Marlowe, na Inglaterra elisabetana. Em sua

obra *A história trágica do Doutor Fausto*, a figura do alquimista letrado que vende sua alma em troca de poder mundano aparece como peça de transição em uma época de ruptura histórica. Isso se manifesta tanto na estrutura do drama, que se vale de elementos do teatro de moralidade medieval, porém recriados e redimensionados para dar conta de expressar os movimentos de alma próprios ao homem do Renascimento, quanto na postura inconformista, questionadora e hedonista de seu personagem.

A mais significativa expressão literária de Fausto, porém, virá com Goethe. É com a criação goetheana que, nas palavras de Benedetto Croce, Fausto passa a refletir "a crise do pensamento moderno, uma vez que, libertado das tradicionais crenças religiosas, começava a sentir o vazio da ciência intelectualizada, que as havia substituído" (CROCE, 1951, p.39). Para Croce, é em Fausto, personagem marcado por angústia e inquietude, que se reflete um "momento eterno do espírito humano", aquele em que o pensamento se critica a si mesmo (CROCE, 1951, p.39). Não é de se surpreender que o movimento romântico, cuja chave é a própria inquietação e inconformismo para com o racionalismo cientificista que passa a vigorar desde o advento das revoluções inspiradas pelo pensamento iluminista, encontrasse afinidades com este personagem. Fausto, afinal, desencanta-se com a vanidade de uma vida devotada à procura por um conhecimento limitado do mundo e não hesita em vender a própria alma ao demônio Mefistófeles em busca de plenitude.

Esta dissertação, além de discutir as manifestações mais expressivas do personagem – com Marlowe e Goethe –, pretende demonstrar que, ao compor seu drama *Macário*, Álvares de Azevedo apropriou-se de elementos desse mito literário para manifestar o sentimento presente em certa vertente do Romantismo brasileiro: a frustração pelo destino de pertencer à periferia cultural da ex-colônia portuguesa e o desejo de insurgir-se contra tal destino, superando as limitações culturais impostas à sua geração. Para tanto, deverá em primeiro lugar caracterizar o tema fáustico, debruçando-se sobre suas principais ocorrências desde o surgimento, na Alemanha do século XVI, até o período literário do Romantismo, e o tratamento que recebe de Azevedo. Assim, o trabalho apresenta os seguintes objetivos:

- a) Descrever, ainda que de maneira sucinta, a origem do mito literário de caráter universalizante embasado na figura do Fausto histórico.
- b) Discutir as obras decisivas para o estabelecimento do mito literário de Fausto, a saber, *A história trágica do Doutor Fausto*, de Christopher Marlowe, e *Fausto*, de Goethe.
- c) Caracterizar a obra *Macário*, de Álvares de Azevedo, como manifestação do mito literário de Fausto.
- d) Apontar em que medida essa manifestação corresponde aos anseios de um projeto de cultura nacional pensado pelo Romantismo brasileiro.
- e) Analisar como o autor plasma no tema de fundo fáustico a dualidade do Romantismo brasileiro entre o nacionalismo provincial e a aspiração a novos horizontes culturais, assim como os conflitos daí decorrentes.
- f) Demonstrar que essa apropriação é possível como fruto de uma interpretação que o poeta brasileiro faz do mito literário europeu, combinando-o, ainda que não necessariamente de maneira harmônica, com elementos da cultura de seu próprio país.

O primeiro capítulo desta dissertação, partindo da afirmação de Ian Watt de que a história de Fausto constitui um mito do individualismo moderno (WATT, 1997) procurará discutir o conceito de mito, estabelecendo a distinção entre mito mágico-religioso e mito literário, este de caráter profano. Ao fazer isso, o capítulo apontará em que consiste a perspectiva dessacralizadora do mito literário moderno, da qual a história de Fausto é significativa por excelência, uma vez que constitui não mais um mito cíclico de criação como a narrativa mágico-religiosa, mas representação da afirmação crescente do homem sobre as idéias de divindade e sacralidade que se verifica com a Idade Moderna. A partir daí, analisará o percurso seguido por Fausto, desde sua origem histórica de raízes medievais até a caracterização como mito literário moderno, particularmente com Goethe.

Em seu segundo capítulo, este trabalho discutirá a obra fáustica de Christopher Marlowe, na qual, tomando como ponto de partida as lendas populares de origem medieval, o autor elisabetano confere dimensões literárias ao personagem.

Marlowe retoma vários elementos do teatro medieval, principalmente das moralidades, para recriá-los e, de certo modo, subvertê-los, expressando com eles suas próprias concepções acerca da moral e da religiosidade, muito distantes dos preceitos católicos que fizeram de tal teatro um instrumento de doutrinação. Além disso, Marlowe se apropria de recursos de um teatro que era didático em sua origem, transfigurando-os para com eles expressar os conflitos interiores de seu personagem, conferindo-lhe, assim, uma dimensão humana que seria a marca do teatro elisabetano e dotando-o das feições que fariam de Fausto a representação do inconformismo e da vocação transformadora do homem moderno.

O terceiro capítulo desta dissertação terá como objeto de análise a obra de Goethe, tomando dois aspectos como particular foco de interesse. O primeiro deles é o propósito de Fausto, não mais interessado exclusivamente em poderes mundanos ou prazeres hedonistas, como seu antecessor elisabetano, mas sim em elevar-se, ele próprio, à condição de criador, arrebatando esse privilégio das mãos da Deidade. Enquanto o dramaturgo elisabetano faz com que seu personagem negue céu e inferno para afirmar uma existência terrena, a criação de Goethe não se importa em sacrificar a vida eterna prometida pela fé cristã diante da perspectiva de realizar seu mais verdadeiro intento: conquistar e afirmar o domínio humano sobre uma criação que, para ele, já não pode ser divina.

O segundo foco de interesse será o desenvolvimento da noção de Eterno-Feminino, presente no episódio de Margarida e que terá papel decisivo no destino final do pactário, sendo o responsável por sua redenção. A personagem feminina da tragédia de Goethe pode ser vista como um oposto complementar de Fausto, pois enquanto este se aprofunda cada vez mais no conhecimento do mundo e na experiência de vida proporcionada pela sua associação com o demônio Mefistófeles, Margarida, descrita sempre com adjetivos que reforçam sua inocência e seu caráter angelical, espiritualiza-se progressivamente ao longo da peça. Isso se dá a tal ponto que, ao final da tragédia, temos uma personagem que sacrifica seu corpo, depurando-se por meio da degradação crescente a que é submetida, para se tornar o espírito redentor que, no instante derradeiro da obra que ocupou toda a vida de

Goethe, elevará a alma de Fausto à salvação. O princípio feminino representado por Margarida será de grande importância para a concepção romântica do mito fáustico que discutiremos no capítulo seguinte.

No quarto capítulo, será analisada a obra dramática *Macário*, de Álvares de Azevedo. Esta dissertação se dedicará a demonstrar que a obra é fruto de uma interpretação particular que Álvares de Azevedo faz do mito de Fausto, tornando-o representativo do sentimento de que a cultura brasileira de sua época necessita insurgir-se contra suas limitações e, enriquecida dos elementos da cultura popular do Novo Mundo, espelhar-se na literatura européia como um guia, um Mefisto que lhe forneça inspiração e modelo, para que possa se afirmar como literatura de qualidade. Este aspecto encontra expressão em diversos escritos de Azevedo, nos discursos acadêmicos em que toca no tema da criação poética e artística e, particularmente, no prefácio a *Macário*, no qual afirma sua intenção de estudar o drama europeu e desenvolver, a partir de tal estudo, um modelo próprio.

Além disso, *Macário* dá corpo a um conceito essencial para a compreensão da obra do autor: a *binomia*, definida no prefácio à segunda parte de sua *Lira dos vinte anos* como as duas faces opostas que constituem a unidade de sua obra, uma delas transcendente e voltada para o sublime e o idealismo romântico, a outra profana e melancólica, interessada nos aspectos baixos e mesmo perversos da natureza humana. Este trabalho procurará demonstrar como, no drama composto por Álvares de Azevedo, o aprendizado de Macário, resultante de sua união a Satã, relaciona-se ao ideário poético do autor, que, com o seu amadurecimento precocemente interrompido, tende cada vez mais ao segundo termo da binomia, rejeitando, com sua veia cosmopolita, valores caros ao Romantismo brasileiro e tomando modelos europeus de inspiração byroniana como norte e inspiração.

2 FAUSTO: UM MITO PROFANO DA MODERNIDADE

A história do homem de ciência que sacrifica a alma a forças demoníacas e enfrenta a própria danação como um meio de reagir às limitações que lhe são impostas, sejam elas decorrentes do contexto histórico em que vive, das restrições inerentes ao modo como o conhecimento humano se organiza em sua época ou, ainda, dos entraves encontrados pela livre ação humana num mundo estruturado como criação estanque e imutável de Deus, adquiriu importância fundamental como representação da inquietude que caracteriza o homem moderno. Tal inquietude encontrou na figura de Fausto o seu representante mais típico, a tal ponto que o drama do doutor pactário, que teve sua origem na Alemanha da Reforma protestante, disseminou-se por toda a cultura moderna do ocidente, com manifestações expressivas nas diversas artes e, sobretudo na literatura, assumindo as dimensões de um mito da modernidade.

Ian Watt, em *Mitos do individualismo moderno* (WATT, 1997), coloca-o entre os quatro mitos literários que, em sua opinião, são fundamentais para a gênese e a compreensão da individualidade que passou a nortear a visão de mundo do homem a partir do advento da Idade Moderna, distanciando-o progressivamente do pensamento teocêntrico do medievo: Dom Quixote, Fausto, Dom Juan e Robinson Crusoé. Watt afirma que ao longo do período histórico que tem início com o final da Idade Média e o advento da Renascença, tais figuras literárias se universalizam, assumindo, cada uma delas, a condição de mitos que passam a simbolizar aspectos relevantes para a compreensão da humanidade que aflora com a Idade Moderna, sempre marcados pelo predomínio do pensamento individualista. Diz ele:

Meus quatro mitos não são propriamente 'sagrados', mas derivam da transição do sistema social e intelectual da Idade Média para o sistema dominado pelo pensamento individualista moderno, e essa transição foi ela própria marcada pelo notável desenvolvimento de seus significados originalmente renascentistas para os seus significados românticos (WATT, 1997, p.16).

Os mitos literários de Watt manifestam-se num período – ou numa sucessão de períodos – de ruptura, de intensa transformação histórica e social, e isso é particularmente notável no caso do mito de Fausto, a representação por excelência

do homem que se insurge contra os valores da sociedade norteada pelo pensamento religioso medieval, que afirma sua condição humana em oposição a um mundo ainda dominado pela instituição religiosa e o pensamento teocêntrico e arrebatada das mãos da divindade, como um titã da Era Moderna, o domínio sobre o próprio destino e, posteriormente, o poder de transformar a natureza por efeito de sua atividade.

Watt, portanto, toma tais mitos como símbolos do movimento de ruptura que se opera no pensamento ocidental com o estertor da Idade Média e a transição que vai da Renascença à modernidade posterior às revoluções burguesas. É particularmente digno de nota que, como vimos na citação acima, ele afirme o caráter profano, e não sagrado, dos mitos literários de que trata o seu estudo. Podemos inferir a partir da observação de Watt que, a par do processo histórico de ruptura para com a estrutura social e cultural de base religiosa e cristã da Idade Média, rumo ao pensamento marcadamente individualista do homem da modernidade, deu-se também uma dessacralização das representações míticas. Mas cabe perguntar em que consiste tal dessacralização.

Watt recorre ao antropólogo britânico Percy Cohen para sustentar que "uma das funções mais importantes do mito é *ancorar o presente no passado*" (WATT, 1997, p.232). Em suas *Theories of myth*, Cohen afirma:

O que há no mito que exerce um apelo tão forte sobre os homens a ponto de fazer com que eles o tratem como algo sagrado? Acredito que a resposta para essa pergunta é porque os mitos exercem diversas funções interligadas e porque eles contêm níveis de significado que alcançam uma correspondência percebida de modo intuitivo, porque mitos são narrativas com uma estrutura ancorada no tempo, porque eles operam simultaneamente com significantes sociais e psicológicos, porque recorrem ao que é experienciado e acessível e o ligam ao sentido primordial de uma realidade mais profunda, eles têm o poder que nós acertadamente lhes atribuímos em algumas sociedades¹. (COHEN apud GOSSELIN, 2007)

¹*What is in myth which appeals to men so strongly that it enables them to treat them as sacred? I think the answer to all of those questions is that because myth perform several linked functions, and because they contain levels of meaning which achieve an intuitively experienced correspondence, because myths are narrative with a time-anchored structure, because they deal simultaneously with the socially and psychologically significant, because they make use of what is experienced and available and link it to the primordial sense of a deeper reality, they have the power which we rightly attribute to them in some societies.*

Cohen, portanto, atribui ao mito uma função de ligação do homem com suas origens, do tempo presente com o tempo passado, no que se aproxima do que é defendido por Claude Lévi-Strauss, que afirma: "[...] um mito sempre se refere a eventos que supostamente tiveram lugar há muito tempo. Mas o que confere ao mito um valor operacional é que o padrão específico que ele descreve é atemporal, ele explica o presente tanto quando o futuro"² (LÉVI-STRAUSS apud GOSSELIN, 2007).

Para Mircea Eliade, o caráter sagrado do mito deve-se precisamente à sua localização no passado, no tempo cosmogônico em que divindades criadoras teriam gerado o universo e os seres que o habitam: "o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do 'princípio'" (ELIADE, 1998, p.11). Segundo Eliade, o mito é sempre mito de criação:

Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos 'primórdios'. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a 'sobrenaturalidade') de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do 'sobrenatural') no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. (ELIADE, 1998, p.11)

Em outras palavras, o mito mediatiza o conhecimento do mundo, explicando o real por meio da história de suas origens sagradas.

No entanto, convém lembrar que para as sociedades aborígenes, o mito, ainda que seu teor remonte ao passado longínquo, tem sua atualidade constantemente renovada pelo rito mágico-religioso. Boris Malinowski afirma que, ainda que a verdade mítica admitida por um dado povo aborígene origine-se em acontecimentos do tempo mitológico pré-histórico, permanece sempre atual para eles como realidade psicológica em consequência da reprodução dos eventos sagrados nos ritos, com seu significado mágico (MIELIETINSKI, 1987, p.177). Por intermédio da narrativa do mito, o homem

²[...] a myth always refers to events alleged to have taken place long ago. But what gives the myth an operational value is that the specific pattern described is timeless, it explain the present as well as the future.

das sociedades arcaicas revive os eventos que tiveram curso no início dos tempos e, encenando-os durante os ritos mágico-religiosos, faz com que o tempo original retorne, revitalizando-o periodicamente. Quanto a esse aspecto, Mircea Eliade afirma que "de certo ponto de vista, poder-se-ia dizer que o Tempo sagrado não 'flui', que não constitui uma 'duração' irreversível. É um tempo ontológico por excelência, 'parmenidiano': mantém-se sempre igual a si mesmo, não muda nem se esgota" (ELIADE, 1996, p.64).

Eliade propõe, assim, uma distinção entre tempo mítico, cíclico e recuperável por intermédio do rito, e tempo corrente, linear e irreversível. O mitólogo e folclorista russo Eleazar Mielietinski, em sua *Poética do mito*, comenta essa distinção entre as formas opostas de representação do tempo presente na teoria de Eliade como um advento recente na história da humanidade:

Eliade acha que o interesse pela irreversibilidade da história e pela 'novidade' é uma descoberta bastante recente na vida humana. Salienta que nos rituais renova-se o tempo sacro mítico 'puro' e simultaneamente como que se destrói o tempo corrente (por exemplo, na forma do ano que passa nas festividades de Ano Novo no Oriente antigo)." (MIELIETINSKI, 1987, p.81)

Segundo Mielietinski, Eliade moderniza a consciência mitológica, "atribuindo-lhe não só a desvalorização do tempo histórico como também certa luta dirigida contra o tempo 'profano', a história, a irreversibilidade do tempo" (MIELIETINSKI, 1987, p.81). Evidencia-se, portanto, na obra do mitólogo romeno, a existência de uma oposição entre tempo mítico, sagrado, e tempo histórico, profano.

Eliade enfatiza particularmente em sua obra o caráter cíclico, calendário, dos ritos ligados aos mitos cosmogônicos. Isso se deve ao fato de que, para as sociedades arcaicas ou aborígenes, o rito cumpre a finalidade de restaurar o mundo às suas origens. Quando os eventos da narrativa mítica são rememorados por meio do rito, o tempo profano se suspende, se anula, e o tempo sagrado da aurora do cosmo volta a existir. Dessa forma, o mundo recupera o frescor que possuía no momento da criação, considerado sempre como uma Era de Ouro de vigor e fecundidade. Um exemplo desse evento mágico são os ritos que antecedem o plantio e a colheita, nas sociedades de economia agrária, ou as festividades de Ano Novo mencionadas por

Mielietinski (1987, p.81). Esse caráter cíclico é válido também para os mitos escatológicos, pois neles o fim dos tempos sempre antecede uma recriação do universo, com o advento de uma nova Era de Ouro³.

Podemos, então, começar a compreender em que consiste a dessacralização do mito que o texto de Watt sugere. Se o mito sagrado, de fundo mágico-religioso, como vimos, refere-se sempre ao passado, à criação do universo como obra de entidades sobrenaturais, freqüentemente de origem divina, com os mitos profanos da modernidade sucederá o contrário. Os protagonistas dos mitos literários que Watt define como representativos do individualismo moderno nada têm de divinos. Todos os quatro são personagens situados num mundo em transformação, num tempo de rupturas. Todos eles transitam num meio terreno, mundano. Todos se embatem contra imposições do meio, da sociedade ou da história, afirmando sua individualidade, sua liberdade e seu livre-arbítrio. Ainda que possam se ancorar no passado, os mitos modernos inscrevem sua história num presente que é, então, transformado pela ação de seus protagonistas.

O caso de Fausto é particularmente significativo. Com ele, não estamos mais diante de um mito cosmogônico que remonta ao passado longínquo, mas de um personagem representativo das pulsões do homem da modernidade, que com sua inquietude de espírito, reage contra a concepção de mundo predominante, distanciando-se dos valores de um passado que já não atende aos anseios humanos e dos ideais estanques e cristalizados que se vinculam a ele. Como mito, Fausto descende dos titãs da Antiguidade clássica, que se rebelam contra a situação estatuída pelos deuses, roubando-lhes privilégios divinos em favor dos homens. Ao contrário destes, porém, Fausto não se sujeita à consequência da *hamartia*, pois se

³Eliade cita, em *Mito e realidade*, o caso de agricultores de arroz do Timor, que no período da germinação enviam uma pessoa até a plantação com a finalidade de recitar durante toda uma noite a história de como o homem passou a dominar o arroz. Segundo ele, "recitando o mito de origem, obriga-se o arroz a crescer tão belo, vigoroso e abundante como era quando *apareceu pela primeira vez*" (ELIADE, 1998, p.19).

a perda da alma é o preço a pagar pela ousadia de desafiar o poder divino, ele o aceita de bom grado, tomando-o antes como recusa em acatar o domínio absoluto da divindade sobre o seu destino. O que faz dele um personagem trágico é também o que o redime perante os homens (e na visão de Goethe, também perante Deus), pois se impõe num mundo em que a idéia de um Deus onipotente e absoluto ainda predomina sobre a noção de individualidade, e simboliza o movimento pelo qual a humanidade toma posse de si mesma.

Esse traço da personalidade fáustica que a leva a insurgir-se contra as leis divinas já se encontra presente no Fausto histórico e se reflete nas lendas populares que dele se originaram, ainda que em estado embrionário. Georg Faust, misto de médico, charlatão e alquimista que viveu na Alemanha entre os séculos XV e XVI, contemporâneo de Agrippa e Paracelso, tornou-se, a julgar pelos registros que chegaram aos nossos tempos, figura de considerável popularidade, refutando publicamente o monopólio da Igreja sobre o saber e a educação escolástica, e mereceu a fama de pactário por negar a origem divina do conhecimento humano e alardear sua descrença na instituição eclesiástica. Faust, enquanto suposto erudito, contrapunha-se ao conhecimento oficial defendido sobretudo pela Igreja Católica e, ao mesmo tempo, como o médico de feira e artista itinerante que os depoimentos a seu respeito descrevem, ostentava tal atitude de forma a receber um misto de respeito temeroso e admiração popularesca por parte de seus simpatizantes, e menosprezo rancoroso por parte de seus detratores ligados à Igreja – principalmente a nascente Igreja Luterana.

A atitude provocadora e herética de Faust, numa época em que a Igreja ainda exercia grande poder sobre a vida dos indivíduos, era possível principalmente devido a dois fatores. Em primeiro lugar, Faust viveu no período da Reforma, uma época de transição na história das instituições eclesiásticas, em que o domínio da Igreja Católica, inquestionável durante toda a Idade Média, deixa de ser absoluto e as novas religiões protestantes, como a surgida na Alemanha com Martinho Lutero, embora construídas sobre dogmas ainda mais rígidos, apenas se estruturavam e

somente mais tarde disporiam de poder repressor como o que o catolicismo exercera. Max Weber assim se refere às mudanças trazidas pela Reforma e suas conseqüências:

[...] a Reforma significou não tanto a *eliminação* da dominação eclesiástica sobre a vida de modo geral, quanto a substituição de sua forma vigente por uma *outra*. E substituição de uma dominação extremamente cômoda, que na época mal se fazia sentir na prática, quase só formal muitas vezes, por uma regulamentação levada a sério e infinitamente incômoda da conduta de vida como um todo, que penetrava todas as esferas da vida doméstica e pública até os limites do concebível. (WEBER, 2004, p.30)

A maior parte da imagem histórica de Faust foi construída a partir dos depoimentos de seus detratores ligados a Lutero. Vivesse ele não muito tempo mais tarde e provavelmente seu histrionismo anticlerical não teria encontrado a mesma condescendência.

Outro aspecto a se levar em conta foi o apelo popular exercido pelo Fausto histórico. Ao contrário de alguns de seus contemporâneos que, como ele, se dedicaram ao estudo da magia e da alquimia e, enquanto homens de ciência, adotaram um modo de vida mais discreto, produzindo uma obra que serve como testemunho de suas convicções, Faust ao que se saiba jamais deixou textos escritos. Fosse ele erudito ou mero charlatão de feira, a fama que ganhou foi cultivada sobretudo entre as classes populares. Mikhail Bakhtin, em seu estudo sobre François Rabelais, discute as relações e interpenetrações entre cultura popular e erudita no período medieval. Bakhtin defende que os gêneros populares na Idade Média oferecem uma visão de mundo e das relações sociais muito diversa e até mesmo oposta à oficial, defendida pela Igreja e o Estado, parecendo construir, comparados a esta, "um segundo mundo e uma segunda vida" (BAKHTIN, 1987, p.4-5). Isso é válido sobretudo para os gêneros cômicos, como os *fabliaux* franceses e as farsas teatrais. Ainda que revelasse elementos pagãos que a Igreja nunca conseguiu erradicar totalmente da cultura popular do medievo, o teatro cômico era tratado com certa condescendência pela instituição religiosa, a ponto de Tomás de Aquino, no século XIII, referir-se ao ofício cômico como *histrionis ars*, arte histrônica, e ainda que sua posição destoasse da opinião predominante na Igreja, não chega a condená-lo.

Até mesmo as representações do diabo, que em essência tinham um objetivo moralizador, destinado a prevenir os fiéis dos perigos da tentação e do pecado, tornam-se progressivamente histriônicas, e o demônio dos tablados medievais passa de figura atemorizante a bufão dotado de grande apelo popular. Não é de se admirar, portanto, que Georg Faust, ainda que lhe fosse atribuída a pecha de pactário cujo conhecimento teria origens demoníacas, se tornasse uma figura lendária, inspiradora de não poucas narrativas anedóticas populares, posteriormente reunidas na forma de livro popular (*Volksbuch*) e disseminando-se para além das fronteiras da Alemanha.

A primeira manifestação realmente literária da história de Fausto aparecerá na Inglaterra da rainha Elisabeth I, com *A história trágica do Doutor Fausto*, escrita por Christopher Marlowe. Rita Iriarte, num dos ensaios que compõem o *Fausto na literatura européia*, livro organizado por João Barrento, afirma que "uma das razões que explicam a universalidade de Fausto é o fato de ele se fixar entre duas fases da cultura européia e participar de ambas" (BARRENTO, 1984, p.32). Marlowe foi o primeiro responsável por atribuir tal característica ao personagem. Seu Fausto é uma figura que tem raízes na Idade Média (e, como veremos no capítulo seguinte, Marlowe retoma elementos do teatro medieval para expressar isso), seus estudos abrangem todo o espectro do conhecimento escolástico do medievo, mas como produto da Idade Moderna nascente, insurge-se contra o teocentrismo que norteia tal conhecimento e, adotando uma perspectiva mundana e hedonista, passa a tomar as rédeas do próprio destino, mesmo que isso implique a danação de sua alma – que ele, aliás, renega. O Fausto de Marlowe representa a afirmação do humano em um mundo que progressivamente se escapa das mãos do poder divino que dominara o período histórico que o antecedeu.

Goethe confere ao personagem uma perspectiva bem mais universal. Concebido em pleno Século das Luzes, seu *Fausto* já não está sujeito aos liames do teocentrismo medieval. Sua inquietude se dirige contra a esterilidade de um conhecimento cristalizado em formulações vazias e desvinculadas do real. O que almeja conseguir com o pacto demoníaco é o conhecimento pleno do mundo. Mas mesmo

isso não lhe basta. Fausto vê o saber como instrumento de transformação do mundo. Enquanto o personagem marlowiano intenta afirmar-se como humano em oposição a uma divindade arbitrária, o de Goethe quer tornar-se ele próprio criador, tomando o dom de urdir a natureza das mãos da Deidade e atribuindo-o ao conhecimento e à capacidade de trabalho humana.

A obra de Goethe é, certamente, exemplar do que podemos definir como mito da modernidade. Seu personagem fáustico reúne como poucos na literatura ocidental as características de um herói mítico. Se Eliade define os mitos sagrados como reveladores da atividade criadora de entes superiores aos mortais (ELIADE, 1998, p.11), o mito literário de Fausto retrata um personagem que, sendo humano e mortal, eleva-se acima das limitações humanas para tornar-se ele próprio dotado de atividade criadora. A partir de Fausto, não mais a irrupção do sagrado, como no mito sacro descrito por Eliade (1998, p.11), mas sim a ação humana fundamentará o mundo e o transformará no que é. Nesse sentido, *Fausto* é também um mito de criação: ainda que não se refira a eventos que teriam dado origem ao mundo em seus primórdios, simboliza a busca humana por um conhecimento capaz de transformar a natureza, recriando-a de acordo com os seus propósitos.

Diferentemente dos mitos cosmogônicos das sociedades arcaicas, o mito literário de Fausto não se configura numa estrutura cíclica. Enquanto o mito sagrado vincula-se ao rito mágico-religioso que se destina a fazer com que o mundo retorne ao que era em seus princípios, renovando-se periodicamente, o mito moderno de Fausto rompe com a concepção de um universo imutável desde suas origens e seu personagem se recusa a acatar o dom criador como privilégio exclusivo de uma deidade. Para Goethe, a criação é processo permanente, não cíclico, mas ininterrupto, como atesta a cena em que Fausto, em seu laboratório, invoca o Espírito da Terra, entidade que representa a natureza inumana, que move, ao longo dos milênios, o tear do Tempo (GOETHE, 2007a, p.73).

Enquanto os mitos de origem freqüentemente pressupõem, como contrapartida, a narrativa dos eventos envolvidos com o final dos tempos, o qual, por sua vez,

invariavelmente leva a uma nova criação, formando um par de opostos complementares que compõe um ciclo cosmogônico-escatológico, o que encontramos em Fausto é uma existência que se desdobra num fluxo contínuo, a urdidura perene desempenhada pelo Espírito da Terra. A oposição a esse processo contínuo não é a destruição de todo o existente por forças sobrenaturais ou demoníacas, como ocorre nos mitos escatológicos, mas sim a estase, a imobilidade. É significativo, nesse sentido, o fato de que Fausto aponta como termo limite do pacto a acomodação ao tempo que passa. Para ele, a cessação do movimento ininterrupto e da própria busca, equivalem à perda da alma, ao fim.

Mircea Eliade dedicou-se também a discutir a figura demoníaca de Mefistófeles. Eliade parte da constatação de que há uma evidente simpatia mútua entre o Altíssimo e Mefistófeles, a qual fica bem demonstrada no *Prólogo no Céu*, para investigar o caráter recorrente da coincidência de opostos (*coincidentia oppositorum*) em mitos e rituais europeus ou asiáticos, desde a pré-história. Sobre essa simpatia aparentemente paradoxal, afirma ele:

Evidentemente, se integrada no conjunto da obra de Goethe, essa "simpatia" se torna compreensível. Mefistófeles estimula a atividade humana. Para Goethe, o mal, tanto quanto o erro, é produtivo. "Se não cometes erros, não obterás a compreensão", diz Mefistófeles ao Homunculus [...]. "É a contradição que nos torna produtivos", segredava Goethe a Eckermann, a 28 de março de 1827. (ELIADE, 1991b, p.78)

De acordo com Eliade, Mefistófeles, o espírito da negação, que se afirma "[...] parte da Energia/ Que sempre o Mal pretende e que o Bem sempre cria" (GOETHE, 2007a, p.139), não antagoniza diretamente o Altíssimo, mas sim a sua criação, pois enquanto Fausto proclama a disposição de se manter sempre em movimento, buscando alcançar o instante supremo, porém colocando-o sempre além do instante presente, Mefistófeles se esforça por fazê-lo parar, deter-se diante do tempo que passa. Parar, para Fausto, significa a perda da alma. Para Mefistófeles, a vitória da imobilidade sobre o fluxo contínuo da existência. Ainda segundo Eliade, "No lugar do movimento e da Vida ele se esforça por impor o repouso, a imobilidade, a morte.

Pois o que pára de mudar e de transformar-se decompõe-se e perece. Essa 'morte na Vida' traduz-se em esterilidade espiritual; é, afinal de contas, a danação" (ELIADE, 1991b, p.79).

O mito literário de Fausto é a representação da eterna inquietude do homem, fruto da insatisfação da humanidade para com a sua própria condição, seu impulso incontrolável de transformar a realidade à sua volta, gerar seu próprio mundo.

Nos capítulos que se seguirão, veremos mais detalhadamente como o mito de Fausto se realiza em três diferentes momentos da literatura ocidental, os quais acompanham, cada um a seu modo, períodos de ruptura histórica e social. Primeiramente, veremos como Fausto, com as feições que lhe são atribuídas pelo dramaturgo elisabetano Christopher Marlowe, reflete, no dizer de Benedetto Croce (1951, p.39), a trajetória de crise do pensamento moderno, libertando-se dos laços representados por dogmas religiosos para questionar sua própria condição. Em seguida, analisaremos o percurso do Fausto goetheano, que reagindo contra a intelectualidade estéril que reflete a situação cultural da Alemanha à época de Goethe, encontra no pacto com Mefistófeles um meio para superar tal esterilidade, e passa a empreender com o demônio uma longa jornada de conhecimento pelo mundo. Por fim, verificaremos como o mito de Fausto encontra eco no Romantismo brasileiro, especificamente na obra de Álvares de Azevedo, com seu drama inconcluso *Macário*. Veremos, então, como Azevedo, que afirma, no prefácio a essa obra, nutrir a intenção de desenvolver um modelo de drama que seja um novo tipo de teatro (AZEVEDO, 2006, p.17), compõe uma obra que revela a aspiração romântica de produzir uma literatura brasileira que, ainda que autêntica, não abra mão de buscar inspiração nos modelos europeus, uma literatura que seja a um só tempo nacional e cosmopolita.

3 DOUTOR FAUSTO, UM ENAMORADO DO MUNDO

No verbete sobre Fausto que compôs para o *Dicionário de Mitos Literários*, André Dabezies assim se refere a este mito cuja origem praticamente coincide com os últimos resquícios da Idade Média e o início da Renascença:

Entre os mitos literários, um paradigma quase completo: um daqueles cuja gênese dá a perceber com absoluta nitidez as etapas que conduzem da história à lenda, e em seguida o cruzamento da lenda popular com a produção literária; mais tarde, sua evolução fornece todo tipo de exemplos do diálogo entre a literatura e os acontecimentos ou as mentalidades coletivas e mostra o jogo dos clichês estereotipados, herdados do passado, e dos textos que se alimentam do mito vivo (DABEZIES, 1997, p.334).

De fato, Fausto é um caso único de personagem com existência histórica real bem conhecida e razoavelmente documentada que acaba por se tornar um mito literário presente em praticamente toda a literatura ocidental, com diversas ocorrências expressivas entre a chamada literatura canônica – e também em outras formas de manifestação cultural e artística, como a música, as artes plásticas e o cinema. De todas essas manifestações, porém, duas são particularmente importantes, por terem estabelecido as características do mito e firmado as feições que o personagem fáustico teria a apresentar para o homem moderno. A primeira delas, *A história trágica do Doutor Fausto*, de Christopher Marlowe (2006), delineou o mito em sua realização literária, tal como se disseminaria no ocidente: o homem de ciência que, desiludido por um lado com as limitações de seu saber e por outro com as frustrações de uma vida de sacrifícios, decide vender a alma ao diabo em troca de conhecimento, domínio sobre a natureza, poder e prazer mundanos. O Fausto de Marlowe distingue-se tanto do personagem histórico de Georg Faust, mistura de médico, astrólogo, charlatão mesmerista e saltimbanco de feira, quanto das lendas populares a que este deu origem e que, antes do dramaturgo inglês, estão presentes nas histórias do herege demoníaco do fim da Idade Média, de autoria anônima, publicadas pelo editor Spiess em sua *Historia von Doctor Johannes Fausten*. A

segunda, o drama *Fausto*, de Johann Wolfgang von Goethe, em que o personagem assume finalmente as qualidades que associamos ao adjetivo *fáustico*, ou seja, o inconformismo para com as limitações do conhecimento oferecido por seu tempo e a vontade de superar tais limitações em busca de um saber pleno, mesmo à custa da própria alma imortal; um personagem que, no dizer de Dabezies, é "um titã em revolta contra este mundo malfeito, o individualista suficientemente audacioso para desafiar a moralidade, a sociedade, a religião, e para concluir uma aliança com o demônio" (DABEZIES, 1997, p.336).

Ambas as obras retratam um personagem em dissonância com seu tempo. Ambas têm sua ocorrência em momentos de ruptura histórica. Se o personagem de Marlowe reflete o inconformismo com os valores herdados da Idade Média – inconformismo esse já presente no homem que deu origem à lenda, a julgar pelos depoimentos a seu respeito –, o de Goethe assume as dimensões de um titã pronto a enfrentar a própria danação por um conhecimento que o limitado racionalismo cientificista de sua época, encerrado em seus gabinetes distantes do mundo real, não poderia alcançar. Esta dissertação tem como parte de seus objetivos estabelecer um paralelo entre estas duas manifestações fundadoras do mito literário do Fausto, mostrando, a partir da leitura analítica de ambas, como elas refletem algumas das preocupações mais relevantes de suas respectivas épocas, e revelam marcas dos períodos históricos em que foram escritas.

3.1 FAUSTO E A CRISE DO PENSAMENTO MODERNO

Benedetto Croce, em seu volume de ensaios sobre Goethe, estabelece uma correspondência entre Fausto e a trajetória de crise do pensamento moderno com sua libertação dos freios impostos pelos dogmas religiosos, de modo que tal pensamento passa então a questionar a si mesmo. Diz Croce:

Em Fausto reflete-se, de modo imediato, a crise do pensamento moderno, uma vez que este, liberado das tradicionais crenças religiosas, começava a sentir o vazio da ciência intelectualizada, que as havia substituído; e reflete-se, ao mesmo tempo, um momento eterno do espírito humano, o momento em que o pensamento se critica a si mesmo e está a vencer suas próprias abstrações⁴ (CROCE, 1951, p.39).

Desde sua origem histórica, aliás, muito antes de sua mais famosa manifestação na obra de Goethe, o mito de Fausto esteve diretamente vinculado aos movimentos do pensamento humanista ao fim da Idade Média, quando o poder da Igreja Católica, outrora soberano, era gradativamente posto em questão, por um lado, pela ciência que começava a propor sua interpretação do mundo e da natureza sem se submeter aos crivos da instituição religiosa, e por outro, pela reforma protestante de Lutero e Calvino.

O conhecimento que temos do indivíduo a cuja existência remonta o mito de Fausto tem origens singulares: como aparentemente nada escrito por seu próprio punho chegou até nós, a maior parte das informações de que dispomos a seu respeito provém de seus detratores, que aliás não foram poucos, quase todos ligados ao protestantismo luterano e, em escala um pouco menor, mas não menos importante, ao humanismo católico e ao estudo da magia. Georg Faust era um personagem bastante conhecido na Alemanha da primeira metade do século XVI e, ao que tudo indica, uma figura de grande apelo popular. Misto de médico, astrólogo e mágico errante, Faust viveu entre os anos de 1480 e 1540 (ou 41), uma época de profundas transformações sociais, decisivas para a formação da sociedade burguesa. É interessante observar que o percurso seguido por Faust em sua passagem de pessoa real a personagem lendário e deste a mito literário ocorre em um intervalo relativamente curto: em 1587, menos de 50 anos após a sua morte, é publicada a *Historia von Johann Fausten*, também conhecida como *Faustbuch*, pelo editor alemão Johann

⁴*En Faust, se refleja, de modo inmediato, la crisis del pensamiento moderno, una vez que, librado de las tradicionales creencias religiosas, empezaba a sentir el vacío de la ciencia intelectualística, que las había reemplazado; y se refleja, al mismo tiempo, un momento eterno del espíritu humano, el momento en que el pensamiento se critica a si mismo y está venciendo sus propias abstracciones.*

Spiess, uma versão composta a partir das narrativas populares que tratavam da lendária história de Faust, e antes mesmo que o século terminasse surge na Inglaterra o drama de Christopher Marlowe, *The Tragical History of D. Faustus*, ou seja, o estabelecimento das bases para a construção do mito a partir do homem real levaria menos de um século para se concretizar. Como lembra João Barrento, porém, "a lenda do mago e o motivo do pacto com o diabo são [...] anteriores à época de Fausto e condensam-se nas lendas cristãs em torno de três grandes figuras: Simão Mago, Cipriano de Antióquia e Teófilo de Adana" (BARRENTO, 1984, p.12). É sobretudo com o primeiro deles que a história de Fausto se confunde no imaginário popular da época, em parte porque ele próprio, homem tido como fanfarrão e jactancioso, costumava-se referir a si mesmo como "o Fausto mais jovem, o líder dos nigromantes, astrólogo, o segundo Mago, salmista e adivinho", conforme testemunho do erudito beneditino Johannes Trithem, feroz adversário de Faust (WATT, 1997, p.20). O título de "segundo Mago" que se atribuíra refere-se com certeza a Simão Mago, personagem descrito nos Atos dos Apóstolos, que teria tentado comprar destes o dom de conferir o Espírito Santo pela imposição das mãos (BARRENTO, 1984, p.12). Simão procurava rivalizar com Jesus Cristo: fundou sua própria religião e era considerado por seus seguidores como o verdadeiro filho de Deus, tendo inclusive, de acordo com *Os Atos dos Santos Apóstolos Pedro e Paulo*, uma obra apócrifa, simulado a própria ressurreição (WATT, 1997, p.22). É célebre a narrativa de que Simão teria empreendido uma contenda contra o apóstolo Pedro perante Nero. Em uma demonstração de que seria capaz, como o Cristo, de ascender aos céus, a fim de convencer o imperador de seus dons de taumaturgo, teria ordenado que demônios o elevassem, mas Pedro, expulsando os demônios, teria feito com que caísse, sofrendo morte instantânea. As narrativas populares decorrentes do Fausto histórico, e também a versão reproduzida pelo *Faustbuch* de Spiess, associam claramente esta lenda cristã à personagem do mágico que se vale de poderes demoníacos para ganhar prestígio, atribuindo-lhe o feito de Simão. Outro traço comum entre Faust e Simão é a negação da natureza divina de Cristo, motivo pelo qual atrai a reprovação dos homens ligados à Igreja.

Dele diz Trithem, em carta datada de 1507: "[...] ter-se-á vangloriado na presença de muitas pessoas, com igual vaidade, de que os milagres do nosso Redentor Cristo não são dignos de admiração; ele era capaz de fazer tudo o que Cristo tinha feito, quantas vezes e quando quisesse" (BARRETO, 1984, p.19).

Entretanto, o que sem dúvida está na gênese tanto da lenda de caráter popular quanto do mito de Fausto tal qual o conhecemos é a questão da busca por um saber que superasse a visão de mundo corrente em sua época, a ponto mesmo de negá-la. A esse respeito, comenta Hans Mayer:

Todas as dúvidas do homem da era da Reforma convergem na nova figura de um prodigioso mestre da magia negra, que já não é sacerdote nem falso monge, como no universo católico, mas *leigo* e representante de todas as ciências e artes, das profanas como das espirituais. *A partir de então o seu nome foi Fausto*. Ele extraiu as conseqüências da exclusão dos sacramentos e da mediação, ampliou decididamente, muito para além de Lutero, o alcance da auto-responsabilidade do homem. Em nome da razão, protestou contra a violação desta pela fé. A sua resposta ao pecado original foi o afastamento da vida cristã. Ele encarou com uma terrível seriedade o mal na natureza humana. O mal latente nele gerou, conseqüentemente, o mal. O resultado foi o pacto com o diabo (MAYER apud BARRETO, 1984, p.14-5).

É essa mesma inquietação, já presente em Fausto desde suas origens históricas, que Croce irá atribuir ao personagem da tragédia de Goethe, mas que se aplica ao mito desde seu surgimento, já em Marlowe: "[...] [Fausto] como Werther, é inquieto, está descontente, busca algo que não encontra na vida; sente-se compelido ao desespero e, se não chega até o suicídio, chega muito perto dele [...]"⁵ (CROCE, 1951, p.37). Inquietude e angústia, sentimentos por característica pertencentes à era moderna, são, aliás, para ele, valores de que se impregna o personagem fáustico, e que se manifestam em sua insaciável busca por conhecimento.

⁵[Faust] como Werther, es inquieto, está descontento, busca algo que no encuentra en la vida; se siente empujado a la desesperación y, si no llega hasta al suicidio, anda muy cerca de este...

3.2 MARLOWE E O FAUSTO

Christopher Marlowe foi, ele próprio, uma figura tão interessante e quase tão fáustica quanto o personagem de sua tragédia. Embora tal afirmação seja um verdadeiro clichê quando se trata de comentar a vida de autores que, a par de uma obra influente e provocadora para sua época, tiveram uma vida conflituosa e uma personalidade em choque com os valores de seu tempo, ela sem dúvida se aplica a este dramaturgo elisabetano, precursor imediato de Shakespeare, como a ninguém mais. Filho de um sapateiro, ingressou aos quinze anos na Escola Real de Canterbury, sua cidade natal, uma idade usualmente considerada tardia para um estudante que desejasse iniciar os estudos naquela instituição. Dois anos depois, é beneficiado por uma bolsa para a Universidade de Cambridge. Em 1584 adquire o título de Bacharel em Artes e em 1587, por suas ausências prolongadas, é-lhe recusado o título de licenciado por aquela instituição. Por interferência do Conselho Privado da Coroa, porém, Marlowe acaba por receber o título, havendo indícios razoavelmente seguros de que durante seus anos de estudo ele esteve a serviço da Coroa como agente secreto, infiltrado entre os estudantes de uma universidade jesuíta na França. Ainda em 1587, ano em que Spiess imprime a *Historia von Doctor Johann Fausten*, muda-se para Londres. Ali, Marlowe uniu-se à companhia de teatro do Conde de Nottingham, o almirante da frota inglesa, e nessa companhia encenou a maioria de suas obras, a começar pelas duas partes de *Tamerlão, o Grande*.

Nos anos que se seguiram, os registros apontam uma série de atritos com a justiça motivados por envolvimento em brigas, agressões e sobretudo por proferir blasfêmias e heresias e por ateísmo. No dia 12 de maio de 1593, o também dramaturgo Thomas Kyd, em consequência de uma busca na residência que dividia com Marlowe, a qual revelou a existência de papéis comprometedores, foi preso e, sob tortura, denunciou seu colega por ateísmo e pela autoria dos documentos encontrados. Uma semana depois, emitiu-se a ordem de prisão contra Marlowe.

Seu assassinato durante uma briga também ocorreu sob circunstâncias suspeitas. Poucos dias depois da emissão da ordem de prisão, enquanto se encontrava em uma hospedaria no condado de Kent, teria se desentendido a respeito da conta de uma refeição com um dos três amigos que lá estavam com ele, Ingram Frizer. Após atacar Frizer pelas costas, teria sido por este apunhalado no olho, morrendo quase imediatamente. Frizer foi libertado poucos dias depois, tendo-se reconhecido defesa própria, ao mesmo tempo em que lhe foi concedido perdão real.

Este brevíssimo relato da biografia do dramaturgo demonstra o quanto ele teve uma vida e uma morte turbulentas em uma época igualmente turbulenta. Em um período ainda dominado por alguns dos conceitos herdados do pensamento medieval, segundo o qual ir contra as Escrituras era crime severamente punido, Marlowe professava publicamente o ateísmo, negava a verdade do Evangelho e defendia o homossexualismo. Em seu depoimento perante as autoridades, por exemplo, Thomas Kyd afirmou que

[...] era seu costume quando o conheci, e pelo que ouvi dizer ele continuou a praticá-lo em conversas à mesa ou em outras situações, trocar das escrituras divinas, zombar dos que oram e desavir-se em discussões para frustrar e confundir o que foi dito ou escrito pelos profetas e outros tantos homens sagrados⁶ (STEANE, 1970, p.7).

Outro depoimento da época, proferido por um certo Richard Baines, dá conta de que:

Diz-se que Marlowe argumentou que a Bíblia é historicamente errada: segundo os cristãos, Adão teria vivido "há 6 mil anos", enquanto autores de outras civilizações falam de tempos muito anteriores a esse. Ele atacou tanto o Velho quanto o Novo Testamento. Moisés era um homem inteligente que teria sido criado entre os magos da corte do Egito e aprendido os truques do ofício bem demais para eles. Foi fácil para ele impressionar os hebreus, que

⁶[...] *it was his custom when I knewe him first & as I heare saie he contynewd it in table talk or otherwise to iest at the divine scriptures gybe at praiers, & stryve in argument to frustrate & confute what hath byn spoke or wrytt by prophets & such holie menn.*

eram pessoas simplórias e ignorantes. Ele (uma figura representativa do Velho Testamento) era uma fraude, e assim também Jesus. "Se os judeus entre os quais ele nasceu o crucificaram, conheciam-no bem e a que ele veio"⁷ (STEANE, 1970, p.9).

No mesmo depoimento acrescenta que Marlowe teria afirmado: "o princípio primeiro da religião era apenas manter os homens em estado de terror"⁸ e, a respeito dos sacramentos: "[...] seriam muito melhores se administrados num forninho de tabaco"⁹ (STEANE, 1970, p.9). Christopher Marlowe tinha, portanto, ele próprio muitas afinidades com a figura na qual se inspirou para compor seu Fausto.

3.3 MARLOWE E SUA ÉPOCA: O TEATRO ELISABETANO

Para Arnold Hauser, "talvez nenhuma literatura pudesse ser mais determinada pelo seu espírito de classe na sua origem e orientação do que a isabelina (sic)" (HAUSER, 1972, p.539). Segundo ele, um dos principais objetivos de tal literatura era o de formar uma verdadeira nobreza. Nesse contexto, o teatro teve uma importância excepcional, tanto mais que

[...] quase todos os escritores da época trabalham para o teatro, pelo menos durante certo tempo; todos eles tentam a sua sorte no teatro, muito embora muitas vezes com idéias reservadas – o que é tanto mais digno de nota quanto o teatro isabelino tem, em parte, o seu início na vida da corte, ou na vida quase palaciana das grandes casas (HAUSER, 1972, p.539).

⁷*Marlowe is said to have argued that the Bible is historically wrong: Adam is supposed by Christians to have lived 'within 6 thousands yeares' whereas writers of other civilizations tell of times long before that. He attacked both Old and New Testaments. Moses was a clever man who had been brought up among the sorcerers of the Egyptian court, and had learnt the tricks of the trade too well for them. It was easy for him to impress the Hebrews, who were simple ignorant people. He (a representative figure from Old Testament) was a fraud, and so was Jesus. 'If the Jewes among whome he was borne did Crucify him theie best knew him and whence he came'.*

⁸*the first beginning of religion was only to keep men in awe.*

⁹*...would have bin much better being administered in a Tobacco (sic.) pipe.*

Pouco tempo antes da subida de Elizabeth I ao trono, a Inglaterra passara por uma terrível guerra civil, em consequência de um acirramento aparentemente insolúvel dos antagonismos religiosos. Não bastasse isso, as finanças daquele país enfrentavam um estado que beirava o desespero. O sucesso da rainha Elizabeth em dar uma resolução eficiente para tal estado de coisas garantiu-lhe uma popularidade considerável (HAUSER, 1972, p.532). Essa estabilidade, acima de tudo, e o período de prosperidade que a ela se associou, foi de fundamental importância para que as artes, sobretudo o teatro, ganhassem um desenvolvimento jamais visto em períodos anteriores, tanto em termos de diversidade quanto, principalmente, no sentido de conquistar uma linguagem muito mais elaborada do que a herança recebida do palco medieval.

O evento tido como o marco que assinalaria o final da Idade Média na Inglaterra foi a batalha de Bosworth, ocorrida em 1485, quando Ricardo III morreu e a dinastia Tudor subiu ao trono com Henrique VII. Dessa linhagem nasceria a rainha Elizabeth. A partir do fim da Idade Média, no dizer de Barbara Heliodora, "o caminho segue inexoravelmente para o secular, para o cotidiano, para o homem que, afinal, se tornara o centro do universo com o advento do humanismo" (HELIODORA, 2004, p.24). E foi essa secularização que permitiu o florescimento de um teatro das dimensões humanas do que encontramos durante o reinado de Elizabeth. Ainda Heliodora, assim descreve dois eventos que marcaram o momento decisivo para o surgimento do drama elisabetano:

No inverno de 1587 a 1588, com pouca diferença entre as duas obras, o teatro elisabetano explodiria com a apresentação de '*The Spanish Tragedy*', de Thomas Kyd, de rica e complexa elaboração, e '*Tamburlaine*', de Christopher Marlowe, sem dúvida o marco definitivo do início do teatro que haveria de produzir um Shakespeare (HELIODORA, 2004, p.24).

Mas a Marlowe, nesse contexto, talvez tenha cabido a tarefa de traçar as premissas que teriam possibilitado criar uma nova forma de representar a partir da herança do teatro medieval. Sobre ele, escreve Harry Levin ([s.d.], p.133):

O padrão formal do drama marlowiano tende a ser progressivamente tradicional. Tendo criado a tragédia da ambição, com *Tamerlão*, e posto sua marca na tragédia de vingança, com *O judeu de Malta*, e testado sua mão na crônica histórica com *Eduardo II*, Marlowe regrediu para a peça de moralidade com *Doutor Fausto*. Mas dentro da última, a mais genérica das formas, ele elaborou o mais pessoal dos temas – a tragédia de um ateu, um testamento epicurista, um espelho para o *University Wits*¹⁰ (LEVIN, [s.d.], p.133).

Levin tem razão ao considerar *Doutor Fausto* como o mais pessoal dos temas tratados por Marlowe em suas tragédias, considerando a intensa identificação entre as idéias alardeadas pelo dramaturgo e aquelas que podemos identificar entre as falas proferidas por seus personagens. Entretanto, o retrocesso a que se refere certamente não é a melhor maneira de definir a adoção por Marlowe desta forma teatral bastante popular na Idade Média que foi a moralidade. É inegável que o Fausto de Marlowe retoma diversos elementos daquele gênero, sobretudo o recurso à alegoria, como na cena do desfile dos Sete Pecados Capitais, e a presença recorrente dos Anjos Bom e Mau durante toda a peça, entre outros. Entretanto, a função que tais elementos exercem no drama, os sentimentos e idéias que expressam, não são mais aqueles da peça de moralidade medieval. Mesmo a figura do diabo aqui é muito distinta da que aparece no teatro da Idade Média. Barbara Heliodora lembra que

[...] o demônio aparecia [no teatro medieval] freqüentemente como tentador; entretanto, como o bem sempre saía triunfante, as promessas que o diabo fazia nunca eram cumpridas e, aos poucos, ele acabava varrido da cena debaixo de vaías e pancadas, o que o tornou personagem cômico (HELIODORA, 2004, p.18).

O demônio que vemos aqui está muito distante deste personagem histriônico. Levin compara seus diálogos com Fausto aos jogos de gato e rato entre Porfiry e Raskolnikov, em *Crime e Castigo*, "nos quais Porfiry ensina o presumível criminoso,

¹⁰*The formal pattern of Marlovian drama tends to be increasingly traditional. Having created the tragedy of ambition, with Tamburlain and put his stamp on the tragedy of revenge with The Jew of Malta and tried his hand at the chronicle with Edward II, Marlowe reverts to the morality play with Doctor Faustus. But within the latter, the most general of forms, he elaborates the most personal of themes – an Atheist's tragedy, an Epicurean's testament, a mirror for University Wits.*

Raskolnikov, a acusar-se e condenar a si mesmo" (LEVIN, [s.d.], p.138). Sobre Mefistófeles¹¹, acrescenta ele:

Mephostophilis nada faz para tentar Fausto; o demônio sofre por ele, simpatiza com ele, acima de tudo o entende e, através desse entendimento, nós participamos da ironia dramática. Fausto persiste em tratar seu acompanhante demoníaco como uma espécie de escravo da lâmpada oriental, e Mephostophilis ironicamente promete mais do que seu amo temporário tem sabedoria para pedir. Algum dia, depois de um figurino ou outro, Fausto será "grande como Lúcifer" [...] ¹² (LEVIN, [s.d.], p.139-40).

Nada mais oposto ao diabo medieval como o retrata Heliodora. Trata-se aqui de um personagem com muito mais densidade e profundidade, capaz de oferecer um poder que a visão de mundo humana e limitada de Fausto não é capaz de conceber, tampouco utilizar. Um tentador, sim, mas sua estratégia de tentação, ao contrário da primitiva atitude do vigarista com inteligência limitada do diabo das peças moralizantes da Idade Média, é muito mais elaborada; em vez de descumprir o que promete, promete muito mais do que está nas forças de Fausto atingir.

A história trágica do doutor Fausto traz realmente elementos da moralidade, inspirada que é em lendas medievais de caráter popular, mas não é mais ela própria uma simples peça de moralidade, mas sim uma tragédia humanista do renascimento inglês.

¹¹O nome do demônio com o qual Fausto negocia sua alma tem sido grafado de diferentes maneiras e suscitado diferentes hipóteses para sua origem. Ainda que a edição da coleção *Oxford World's Classics*, à qual recorri para consultar o texto original em língua inglesa, adote a variante *Mephistopheles*, popularizada após sua adoção por Goethe, edições anteriores do texto de Marlowe registram diferentes grafias, como *Mephostophilis* ou *Mephastophilis*. Quanto à origem do nome, existem igualmente diferentes versões. As mais difundidas supõem que a denominação do demônio teria origem grega, *Me Fausto philus*, que significaria "amigo de Fausto". Outros autores afirmam que o sentido de tal nome seria "o que não ama a luz" (*Ne photos philus*). Há, ainda, os que lhe atribuem uma origem hebraica: *mephitz*, destruidor; *tophel*, falacioso. Nesta dissertação, procurei manter o nome mais difundido, Mefistófeles, exceto em citações de outros autores que originalmente empregaram uma das demais variantes.

¹²*Mephostophilis does nothing to lure Faustus on; he suffers for him, he sympathizes with him, above all he understands him, and, through this understanding, we participate in the dramatic irony. Faustus persists in regarding his fiendish attendant as a sort of oriental slave of the lamp, and Mephostophilis ironically promises more than his temporary master has wit to ask. Some day, after one fashion or another, Faustus will be 'as great as Lucifer' [...]*

3.4 A TRÁGICA HISTÓRIA DA VIDA E DA MORTE DO DOUTOR FAUSTO

O inconformismo para com o conhecimento "oficial", tido como absoluto, de sua época sempre foi a característica mais marcante do mito fáustico, antes mesmo de sua realização literária por Christopher Marlowe. O Fausto histórico, com sua fanfarronice e seu arrivismo, negava a educação escolástica de seu tempo, em particular o saber restrito às instituições ligadas à Igreja. No solilóquio que inicia a tragédia de Marlowe este desencanto com as limitações do saber acadêmico fica bem evidente.

FAUSTO

Fausto, ordena os estudos, e procura
 Sondar o fundo do que vás seguir.
 Pois começaste, dá-te por teólogo,
 Porém visando o fim das artes todas.
 Co'as obras de Aristót'les vive e morre.
 Como me cativaste, oh Analítica!
Bene disserere est finis logices.
 Será bem disputar o fim da lógica?
 Não confere tal arte mór's milagres?
 Então não leias mais. Chegaste ao cabo.
 Maior tema requer de Fausto o engenho.
 Economia, adeus. Venha Galeno,
 Pois *ubi desinit philosophus, ibi incipit medicus.*
 Médico sejas, Fausto, ajunta ouro,
 Torna-te eterno por 'spantosa cura.
Summum bonum medicinae sanitas:
 À saúde do corpo visa a física
 Fausto, não conseguiste já tal fim?
 Não se julgam teus ditos aforismos,
 Tuas receitas, por padrões erguidas,
 P'las quais à peste escaparam cidades,
 Mil doenças fatais acharam cura?
 Contudo, és inda Fausto, inda um homem...
 Se pudesses a vida eterna dar,
 Ou um morto fazer voltar a vida,
 Digno seria então o teu mister.
 Física, adeus! Que é de Justiniano?

[...]

Após tudo, o melhor é Teologia.
 De Jerônimo a Bíblia observa, Fausto.

(lê:

Stipendium peccati mors est. Ah! Stipendium... etc.

A morte é do pecado o prêmio!... É duro!

(lê:

Si peccasse negamus, fallimur, et nulla est in nobis

veritas. Se negamos ter pecado, a nós próprios nos enganamos e nenhuma verdade existe em nós. Mas parece então que temos que pecar e, conseqüentemente, morrer: Ai... temos que morrer de eterna morte...

Como chamais a lei *Che sera, sera?*

Será o que há de ser? Teologia,

Vai-te! Estas metafísicas de mágicos,

Livros de necromâncias são divinos!...

Linhas, figuras, circ'los, caracteres,

São esses os que Fausto mais deseja!

Que mundo inteiro de prazer e lucro,

De grão poder, onipotência e honra,

'Stá prometido ao estudioso artífice!

Quanto se move entre os dois pólos quedos

Terei ao meu dispor: reis, imp'radores,

Apenas são p'los mais obedecidos...

Não podem erguer ventos, rasgar nuvens...

P'lo seu domínio, que tudo isto excede,

Alcançando até onde a mente alcança,

Um mágico sagaz é deus pod'roso!

P'ra ser's divino, aguça, Fausto, o engenho!

[...] (MARLOWE, 2006, p.37-40).¹³

Fausto já domina os variados campos em que se organiza o conhecimento de sua época: a medicina, a filosofia, a teologia, o direito etc. É notável, porém, sua constatação de que todo esse conhecimento é restrito, pois não lhe permite ir além de sua condição de homem sujeito às leis da natureza. Todo o conhecimento que Fausto

¹³Para a realização desta dissertação, foram consultadas quatro fontes: a edição bilíngüe publicada pela editora Fernandes, de Lisboa, com tradução de Oliveira Cabral (MARLOWE, [s.d.]), que toma por base a edição original de 1604, conhecida como o Texto A; a edição brasileira publicada pela editora Hedra, que traz o mesmo texto da tradução de Oliveira Cabral, revisto e adaptado para o português do Brasil (MARLOWE, 2006); a edição espanhola publicada pela editora Cátedra, com tradução de Julio César Santoyo e José Miguel Santamaría (MARLOWE, 2002), que toma como fonte a edição de 1616, conhecida como Texto B; e, por fim, a edição da coleção *Oxford World's Classic*, contendo ambos os textos, A e B (MARLOWE, 1995), em sua língua original. A maioria das citações neste trabalho serão extraídas da edição brasileira. Entretanto, como o texto de 1616 contém passagens ausentes na versão anterior, as quais serão importantes para a argumentação, tomarei, eventualmente, trechos da tradução espanhola. Sempre que pertinente, por fim, as citações serão acompanhadas, entre parênteses, pelo texto original em inglês.

acumula durante uma existência dedicada aos estudos acadêmicos não lhe garante a possibilidade de interferir sobre essa mesma natureza, dominar seus mecanismos e sobre eles agir. É esse, sobretudo, o motivo de sua insatisfação com a medicina. A julgar pelo que diz, Fausto atingiu o conhecimento máximo nesse campo de que sua época dispõe, a ponto de seus ditos tornarem-se aforismos repetidos nas escolas de medicina e de suas receitas salvarem da peste numerosas cidades. Isso, no entanto, não lhe basta. "Contudo", diz ele, "és inda Fausto, inda um homem..." (MARLOWE, 2006, p.38). E Fausto almeja ser deus, fazer voltar à vida os mortos e conquistar a vida eterna. Talvez mais do que em relação às outras ciências que são incapazes de satisfazer os anseios do personagem marlowiano, seja nesta passagem referente à medicina que sua verdadeira essência se manifesta com mais clareza. Se a constatação da inutilidade da teologia – uma vez que estamos todos predestinados a pecar e, portanto, à condenação – fornece a justificativa definitiva para que Fausto se volte para a magia negra e o pacto demoníaco, é a consciência de que a medicina praticada por ele é limitada que o move a procurar na magia a possibilidade de violar os limites impostos pela natureza. Na teologia ele vê a inevitabilidade da condenação da alma; com a ciência médica, constata a impossibilidade de salvar o corpo. No desejo de dar a vida eterna e fazer voltar à vida os mortos transparece a verdadeira preocupação de Fausto: evitar a morte significa preservar o corpo e é o corpo, e não a alma, que está no centro de seus anseios desde o início. Cientista que é, Fausto é na verdade um materialista e provavelmente não crê na salvação da alma, ou na sua perdição (sua reflexão sobre a teologia aponta nesse sentido: em qualquer dos casos, a morte é inevitável, o fim da matéria é o fim da vida, pois não parece haver salvação possível).

Mas é claro que não podemos atribuir a um personagem criado na época de transição em que Marlowe viveu um materialismo nos moldes do que conhecemos em nossa época, em que a natureza guarda cada vez menos mistérios para a ciência e o homem. O eventual materialismo de um homem do Renascimento dificilmente chegaria a tal ponto, e o ateísmo propagado por Marlowe estava muito longe de ser uma forma aceitável de pensar em sua época. Fausto transita sobre uma linha divisória entre

dois períodos do pensamento humano. A sujeição da busca pelo desvendamento do universo à divindade e à Igreja, predominante no pensamento medieval e que se perpetua nos movimentos de reforma protestante, cede gradativamente espaço para o livre pensar, compreendido como a indagação sem peias acerca da natureza e da máquina do mundo, o que implica até mesmo a liberdade para manipulá-la, e que encontra cada vez mais acolhida no pensamento humanista que apenas floresce naquele período, particularmente na Inglaterra cosmopolita de Elizabeth I. Marlowe demonstra tomar partido desta divisão histórica por que passa o pensamento humano e a incorpora não somente na ambigüidade de seu personagem, mas na própria forma dramática que adota, híbrida entre a moralidade medieval e o elaborado drama elisabetano. Como Levin ([s.d.], p.133) afirma no trecho citado acima, Marlowe retorna com seu Fausto ao gênero medieval da moralidade, mas enriquece-a de elementos inexistentes antes de sua chegada aos palcos elisabetanos e de idéias que seriam simplesmente impensáveis durante a Idade Média. Se Marlowe se vale de tal gênero, o faz para recriá-lo.

Um bom exemplo para entendermos como isso se dá é a aparição dos dois anjos, o Bom e o Mau, que ocorre em vários momentos da peça. Michael O'Connel assim se refere a essas passagens: "Em parte uma psicomaquia, a peça introduz até mesmo anjos bom e mau competindo pela atenção do protagonista, mas ao mesmo tempo o verso poderoso de Marlowe internaliza a luta no seio da alma de Fausto"¹⁴ (O'CONNEL, 2006). Esta internalização que O'Connel atribui à versificação de Marlowe é, na verdade, o que distancia a ocorrência destes personagens em *Doutor Fausto* de sua fonte medieval. Enquanto nas moralidades os anjos apareciam como representação alegórica das forças que, segundo o imaginário cristão, estariam em perpétua luta pela posse da alma do homem sujeito às tentações terrenas, aqui

¹⁴*In part a psychomachia, the play even introduces good and evil angels vying for the attention of the protagonist, but at the same time Marlowe's potent verse internalizes the struggle within Faustus's soul.*

eles aparecem como recurso para representar os conflitos profundos da alma de Fausto. E tais conflitos vão além do simples dilema cristão entre danação da alma pela entrega aos prazeres mundanos ou a sua salvação graças a uma vida piedosa e entregue a sacrifícios. Tomemos como exemplo sua primeira aparição na peça:

ANJO BOM

Oh, Fausto, põe de parte esse mau livro,
Não o remires, que te tenta a alma,
Te acumula na fronte a ira divina
Lê antes a Escritura: isso é blasfêmia!

ANJO MAU

Prossegue, Fausto, na famosa arte,
Que contém os tesouros da Natura:
Sê tu na terra o que Jove é no céu,
Deus e senhor dos elementos todos (MARLOWE, 2006, p.41).

Se o Anjo Bom intervém para que Fausto permaneça fiel às Escrituras a fim de evitar a cólera de Deus, ou seja, exorta para que ele se atenha ao conhecimento dos textos sagrados, o Anjo Mau apela para o desejo humano de dominar a natureza, controlá-la a seu favor. Dilema que, aliás, continua atual ainda hoje, quando a capacidade para controlar e até modificar a natureza é muito mais concreta e presente do que na época de Marlowe. A modernidade aparentemente atendeu aos apelos do Anjo Mau.

Fausto é naturalmente sensível a uma perspectiva tão sedutora. "Como este pensamento me assoberba!", diz ele (MARLOWE, 2006, p.41). Ao mesmo tempo, porém, ele se pergunta se conseguirá que os espíritos lhe ofereçam o que deseja e respondam a todas as suas indagações. Sabe que sua empresa é temerária e isso é um indício de que sua alma enfrenta dúvida, e os anjos são expressões dramáticas dessa dúvida. Se no teatro medieval eles aparecem como alegorias didatizantes das forças do Bem e do Mal, exibidas como entidades reais e exteriores ao indivíduo, aqui eles aparecem como um recurso cênico adotado por Marlowe para revelar à platéia o conflito interior do seu personagem. Esse aspecto é reforçado quando tal conflito se expressa pela boca do próprio Fausto, que se dirige a si mesmo pouco

antes de invocar Mefistófeles no bosque: "Fausto, não temas pois, sê resoluto, /Do que a magia alcança, tenta o máximo!" (MARLOWE, 2006, p.51).

Outro indício de que os anjos cumprem tal função é o fato de eles aparecerem sempre que Fausto dá mostras de titubear em sua determinação de firmar e manter o pacto, como podemos ver nesta cena em que Fausto parece dar mostras de arrependimento combinado a desengano:

Fausto, hás de agora
Ser condenado, e salvo ser não podes.
No Céu e em Deus, para que pensar então?
Fora com tais loucuras, desespera,
Desespera de Deus, crê no diabo,
Sê resoluto, Fausto, não recues.
Por que vacilas? Diz-me algo ao ouvido:
"Deixa a magia, volta para Deus!"
[...]

Nesse momento, entram novamente os anjos:

A. BOM

Deixa, bom Fausto, essa execrável arte!

FAUS

Remorso, reza, contrição, que é deles?

A. BOM

Oh! São os meios de te erguer ao Céu!

A. MAU

Ilusões antes, filhas da loucura,

Que tornam louco quem nelas mais crê. (MARLOWE, 2006, p.63)

É interessante notar que esta última fala do Anjo Mau se aproxima bastante daquela declaração atribuída ao próprio Marlowe: "o princípio primeiro da religião era apenas manter os homens em estado de terror" (STEANE, 1970, p.7).

Marlowe povoa o texto da peça com suas próprias opiniões a respeito da fé e da religião, que como foi citado aqui, não eram das mais lisonjeiras. Veja-se, por exemplo, o momento em que Mefistófeles se manifesta pela primeira vez e Fausto ordena-lhe que se retire e retorne na forma de um velho frade franciscano, pois

"Convém piedoso aspecto a um diabo..." (MARLOWE, 2006, p.52)¹⁵. Isso reflete, por um lado, o anticlericalismo de Marlowe e sua personalidade avessa à religião (mas é claro que estávamos na Inglaterra da Igreja Anglicana, onde não havia heresia assim tão grande em debochar de um frade franciscano), por outro lado, remete a uma certa tradição da literatura popular medieval – vide os *fablieaux* franceses – que pintava os padres e monges como personagens ladinos, oportunistas e hedonistas. Portanto, não era algo tão chocante assim afirmar que o hábito religioso cai bem ao diabo, e Marlowe aproveita-se disso com efeito irônico.

A alegoria não é a única solução cênica emprestada por Marlowe à peça de moralidade. Quando Fausto é bem-sucedido ao invocar Mefistófeles, faz uma série de perguntas ao demônio a respeito de Lúcifer e da natureza do inferno. Também na primeira cena do segundo ato encontramos esta estrutura vinda do teatro didático religioso da Idade Média, com suas perguntas e respostas. Esta segunda passagem é particularmente interessante para o desenvolvimento do nosso tema. Se no primeiro trecho podemos simplesmente ler uma série de informações quanto à concepção cristã do inferno à época em que a tragédia foi escrita, aqui certamente estamos diante de algo mais.

FAUS

Primeiro inquirirei sobre o Inferno.
Onde fica o lugar assim chamado?

MEFIS

Por sob os Céus.

FAUS

Pois sim. Mas mais ao certo?¹⁶

MEFIS

'Stá destes elementos nas entranhas,
Em que penamos e ficamos sempre.

¹⁵Na edição espanhola da editora Cátedra, que toma por base o texto B, de 1616, temos: "...*el hábito sagrado sienta mejor al diablo*" (MARLOWE, 2002, p.63), o que, parece-me, confere um tom ainda mais irônico à fala de Fausto.

¹⁶Cf. edição espanhola: "*Ya. Como lo demás. Pero ¿dónde exactamente?*" (MARLOWE, 2002, p.80).

O Inferno é sem limites. Circunscrito
 Não está a um lugar, pois, onde estamos,
 Inferno é, e sempre aí estaremos:
 Pra concluir, ao dissolver-se o mundo,
 Purificada toda a criação,
 Lugar's, que o Céu não sejam, são Inferno.

FAUS

Ora!... Uma lenda creio o Inferno ser...

MEFIS

Pois crê, 'té que te mude a experiência.

FAUS

Quê? Julgas que hei de ser sentenciado?

MEFIS

Pois decerto! Aquí está o documento
 Pelo qual deste a alma a Lúçifer.

FAUS

O corpo e a alma dei. Mas que tem isso?
 Pois julgas-me tão tolo que imagine
 Que passada esta vida inda haja dor?
 Contos da carochinha!... Tretas!... Pff...

MEFIS

Mas, Fausto, eu sou a prova do contrário:
 Fui condenado, e estou ora no Inferno.

FAUS

O quê? No Inferno agora? Pois se o Inferno
 É isto, quero aqui ser condenado.

Quê? Passeando, discutindo etc.?... (MARLOWE, 2006, p.68).

Aqui não estamos mais diante do questionário didático das moralidades, destinado a ensinar aos cristãos os dogmas da Igreja. Fausto tece sua seqüência quase maiêutica de perguntas sobre o inferno simplesmente para negar sua existência – o que não deixa de ser curioso considerando que ele conversa com um diabo ao qual acaba de vender a alma. Entretanto, o próprio Mefistófeles afirma, quando de sua primeira aparição: "Isto é o Inferno, e fora dele não estou!" (MARLOWE, 2006, p.54). O demônio identifica, assim, o inferno com a vida terrena. O inferno está abaixo do céu, diz ele, e o que está abaixo do céu é a própria terra. Tudo o que não é céu está abaixo dele. O inferno, segundo Mefistófeles, está nas entranhas de todos os elementos, onde se permanece em sempiterna tortura. Não tem limites nem se circunscreve a um único lugar: está onde estamos ("*where hell is there must we ever be*" – MARLOWE, 1995, p.201). O inferno descrito dessa forma não se aproximaria, então, da existência

humana com seus prazeres e sofrimentos? A própria vida terrena que transcorre sob o céu? Fausto demonstra crer nisso quando diz: "se assim é o inferno, com gosto me condenaria.../ Isso não é nada: dormir, comer, passear e discutir!"¹⁷ (MARLOWE, 2002, p.81). Torna-se evidente sua opção pela vida terrena em detrimento da eterna. Se há sofrimentos na Terra, há também prazeres. E Fausto é um hedonista, assim como Marlowe, que novamente coloca na boca do personagem a sua concepção epicurista da vida. É verdade que se pode opor a tal raciocínio o fato de que na época de Marlowe era idéia corrente que a maior tortura do inferno é a privação da contemplação de Deus, concepção que viria a ser eternizada no poema de Milton e da qual se vale Marlowe no momento em que Mefistófeles diz:

Isto é o Inferno, e fora dele não estou!
 Pois pensas que eu, que vi de Deus a face,
 E os eternos prazeres do Céu provei,
 Não me atormento com dez mil infernos,
 Por 'star privado do perene bem? (MARLOWE, 2006, p.54).

No entanto, o próprio Mefistófeles minimiza a perda de tais gozos quando compara a glória celeste à beleza humana:

FAUS
 Quando remiro os céus, bem me arrependo...
 Maldigo-te, perverso Mefistófeles,
 Por me ter's inibido dessas glórias.

MEFIS
 Quê, Fausto?
 Pois julgas ser o Céu coisa tão bela?
 Nem tem metade da beleza tua,
 Ou da de qualquer homem cá na terra¹⁸ (MARLOWE, 2006, p.70-71).

O raciocínio de Mefistófeles não chega a negar o dogma da criação pela divindade, mas subverte a corrente dos seres, concepção predominante na época de Marlowe e Shakespeare, ao colocar o homem acima das cortes celestes, como se este

¹⁷Cf. texto B, edição espanhola: "*Pues si así es el infierno, a justo me condenaría.../ ¡Ahí es nada: dormir, comer, pasear e discutir!...*" (MARLOWE, 2002, p.81).

¹⁸ Cf. edição espanhola: "*Tú lo quisiste, Fausto, y a ti has de darte las gracias./Pero ¿crees que el cielo tiene tanta gloria?/Te aseguro, Fausto, que no es ni la mitad de hermoso/Que tú o que cualquier otro que aliente en esta tierra.*" (MARLOWE, 2002, p.83).

fosse mais divino que a divindade, e como se ela estivesse a serviço do homem: "Pra o homem feito [o céu], este é, pois, mais excelso." (MARLOWE, 2006, p.71).

Marlowe põe sua própria descrença nos lábios perscrutadores do Doutor Fausto e suas concepções a respeito da vida e da religião, que soariam heréticas na Inglaterra elisabetana recém-saída da Idade Média, na do diabo Mefistófeles. Compare-se, por exemplo, o verso em que o demônio afirma ser o casamento apenas um brinquedo cerimonial ("*Marriage is but a ceremonial toy*") (MARLOWE, 1995, p.202) com a postura irreverente atribuída ao próprio Marlowe quanto aos sacramentos em geral ("*[...] would have bin much better being administered in a Tobacco pipe*" – STEANE, 1970, p.9).

O raciocínio de Mefistófeles argumentando ser o paraíso criado para o homem que, portanto, lhe seria superior parece ter um efeito imprevisto em Fausto, porém. Ele conclui que se o céu foi feito para o homem, então foi feito para ele, Fausto, e por isso deve arrepender-se e abandonar a magia. Neste ponto vemos nova manifestação dos anjos que representam os movimentos antagônicos da consciência de Fausto. E novamente é o Anjo Mau que tem a última palavra: "Não te perdoa Deus, que és um espírito" (MARLOWE, 2006, p.71) ("*Thou art a spirit. God cannot pity thee*") (MARLOWE, 1995, p.204). A palavra *spirit*, em inglês, tem múltiplos significados e, sobretudo no período elisabetano, é freqüentemente carregada de implicações negativas, como é o caso nesta passagem. O pactário responde que poderia ser salvo ainda que fosse um diabo, caso se arrependesse, ao que o Anjo Mau retruca que Fausto nunca se arrependerá. Este é um dos momentos mais importantes da peça, pois sabemos que Fausto já não é um homem como os demais, para os quais, segundo Mefistófeles, o céu foi feito. Ele já é um espírito, uma força não mais humana. Não poderá ser salvo pela divindade, não porque tenha assinado o pacto com seu próprio sangue, mas porque não tem a intenção verdadeira de se arrepender. Se ainda não estamos diante de um titanismo tão marcante quanto o do personagem de Goethe, certamente encontramos aqui um novo homem, com uma nova visão de mundo, muito distante daquela do homem medieval que propagou a lenda do pactário. Fausto escolhe seu

próprio caminho, decide-se livremente pelo pacto – como Mefistófeles faz questão de lembrar-lhe – e o arrependimento não faz parte de sua natureza. "O coração tão duro tenho, não posso arrepender-me!"¹⁹ (*"My heart's so harden'd, I cannot repent!"*) (MARLOWE, 1995, p.157), diz ele. Quando pondera sobre as maravilhas que viu como fruto de sua associação com Mefistófeles – que são, afinal de contas, o que de maravilhoso produziu a humanidade, sobretudo os personagens homéricos materializados diante dele –, conclui: "Por que morrer então, desesperar!" (MARLOWE, 2006, p.72) (*"Why should I die, then, or basely despair!"*) (MARLOWE, 1995, p.157). Fausto se dá conta, então, de que o Anjo Mau tem razão, jamais se arrependerá, por mais que seu espírito por vezes mergulhe em conflitos, e novamente se entrega à sua sede de conhecimento.

Mas Fausto segue até o final da peça como uma alma dividida, humano que é, e por vezes implora realmente pelo perdão divino e parece prestes a se arrepender. É num desses momentos críticos que Lúcifer e Belzebu, potestades supremas do inferno, se manifestam. Aqui temos uma passagem muito interessante da tragédia de Marlowe: os demônios proíbem Fausto de pronunciar qualquer palavra que tenha relação com Deus, Cristo e a Igreja. Para reforçar sua ordem, mandam desfilar diante de Fausto os Sete Pecados Capitais. Mais um elemento emprestado das moralidades medievais. Tal recurso era usado nas igrejas para doutrinar os fiéis em favor dos valores cristãos contra o pecado e o demônio. Entretanto, o efeito que despertam em Fausto é exatamente o oposto: ele fica de tal modo entusiasmado com o espetáculo que deseja conhecer o inferno para ver toda sorte de prazeres que há lá. Trata-se, portanto, de mais um deslocamento dos elementos que compunham o teatro religioso da Idade Média promovido por Marlowe, com sentido irônico. Não estaria ele tentando demonstrar que os esforços religiosos para refrear os instintos humanos só teriam o

¹⁹Na edição brasileira consta: "Não posso arrepender-me! Estou de pedra!" (MARLOWE, 2006, p.70). Optei, porém, neste caso, por uma tradução mais fiel ao original, que segue entre parênteses.

efeito de aguçar a nossa curiosidade e o nosso desejo por eles, e que portanto são contrários à natureza humana? Certamente que sim.

Aliás, a ironia de Marlowe não poupa recursos para demonstrar as contradições da moral religiosa, sobretudo católica. Na cena, presente na edição de 1616 da tragédia, em que Fausto e Mefistófeles arrebatam Bruno, o antipapa nomeado pelo imperador para tomar o lugar do papa (aqui um personagem fictício, mas provavelmente inspirado na figura histórica de Victor IV, nomeado pelo Imperador Germânico Frederico Barba-Ruiva para tomar o lugar de Alexandre III no papado, no século XII d.C.), e em seguida tumultuam o banquete do pontífice, mais do que uma cena histriônica inspirada pelos interlúdios, aquelas verdadeiras comédias pastelões do final da Idade Média, vemos uma ácida tentativa de ridicularizar o poder da Igreja romana e revelá-lo antes como poder mundano. Afinal, o mesmo Mefistófeles que se recusa a pronunciar os nomes sagrados do cristianismo, acha-se muito bem vestido nos trajes cardinalícios (*"Now tell me, Faustus, are we not fitted well?"*) (MARLOWE, 1995, p.213).

É compreensível, porém, que nem mesmo na Inglaterra da rainha Elizabeth I, já em plena Renascença e cada vez menos atada às restrições religiosas que tanta influência tiveram no período medieval, a fidelidade de Fausto ao demônio poderia passar impune ou isenta de arrependimento. O próprio Marlowe, afinal de contas, acabaria por ser condenado por ateísmo e heresia em função das posições anti-religiosas que manifestava em público. O dramaturgo, então, recorre a outra figura originária das moralidades para sugerir à platéia um possível arrependimento de Fausto ao final da peça, a do ancião piedoso. Este aparece no momento em que Fausto, sentindo chegar ao fim o prazo que lhe fora concedido pelo pacto, conversa com seus estudantes em tom de despedida. O ancião dirige-se então a ele para exprobrar sua culpa, implorando-lhe que se arrependa e salve sua alma. No texto B, publicado originalmente em 1616, há uma frase que encerra a primeira fala do velho, e que merece particular atenção. Cito aqui o texto da edição espanhola: *"Confía, pues, que mi amable recriminación,/ al mortificar tu cuerpo, enderece tu alma"* (MARLOWE, 2002, p.163). A partir deste momento, inicia-se uma interessante oposição entre corpo e

alma, em que ao que tudo indica não será esta a prevalecer. Fausto, a princípio, sensibiliza-se com o discurso do ancião, e por um momento parece disposto a arrepender-se e expiar seu terrível pecado. Mas no momento seguinte, quando o ancião se afasta, ele tenta imaginar algum modo de escapar aos liames da morte. O favoritismo de Fausto pelo corpo, pela matéria, é claro. À primeira ameaça de Mefistófeles de que o faria trincar as carnes em postas ("*I'll in piecemeal tear thy flesh.*") (MARLOWE, 1995, p.238), Fausto volta atrás e pede perdão por ter ofendido a Lúcifer. Seu arrependimento é movido, então, não pela perspectiva da perda da alma, mas pela do sofrimento do corpo, e longe de refutar o pacto, chega até mesmo a ratificá-lo. Por mais que tema as dores pelas quais passará sua alma no inferno por toda a eternidade, Fausto não está disposto a torturar seu corpo – ainda que pelo breve momento que antecederá a morte – para evitá-las. Isso seria uma tolice, caso se aceitasse a crença cristã de que a mortificação do corpo nada é diante da perdição eterna da alma. Aparente contradição, tal atitude revela, no fundo, mais uma manifestação da ironia de Marlowe, ele próprio um epicurista confesso.

Não resta mais nenhuma dúvida quanto à mundanidade de Fausto quando ele prefere, à sua derradeira oportunidade de conversão e arrependimento, passar a última noite com Helena de Tróia, a mulher cujo rosto arrastou mil navios para a guerra e pôs fogo às altas torres de Ílion (MARLOWE, 2002, p.166). Marlowe, em uma das grandes manifestações de seu talento poético, faz com que Fausto conscientemente troque a imortalidade de sua alma pelo prazer incomparável de ter a mais bela mulher da história em sua cama: "Faz-me imortal co' um beijo, doce Helena!", diz ele, prosseguindo: "A alma me sugaram os seus lábios!.../ Vede onde voa! Helena, torna a dar-ma!" (MARLOWE, 2006, p.110).

O dramaturgo, por fim, aparenta ceder às exigências de seu tempo, após tantas sugestões de ateísmo que insere na peça, mas apenas à primeira vista. A ironia com que nega o arrependimento de Fausto, mesmo quando este implora para que o tempo se prolongue a fim de que ele possa ter mais uma oportunidade de se arrepender

e salvar sua alma, é finíssima: "*O lente, lente currite noctis equi...*"²⁰, diz ele, numa citação dos *Amores* de Ovídio, em que o poeta latino pede que a noite que passa nos braços da amada se prolongue eternamente (MARLOWE, 2002, p.175, n.3). Por mais eternamente que tal momento se prolongasse, Marlowe nos dá a entender que Fausto jamais se arrependeria. Sua escolha é pelo corpo, "pobre enamorado do mundo" ("*Fond worldling*") (MARLOWE, 2002, p.168; 1995, p.239) que é, nas palavras de Mefistófeles.

Christopher Marlowe é um homem do Renascimento, entendido como aquele momento em que a Idade Média e seus valores são postos em questão e deixam gradualmente de vigorar. Rebelde, hedonista, ateu e, acima de tudo, um dos grandes poetas do século de ouro inglês, sem o qual Shakespeare provavelmente não teria sido o mesmo que conhecemos, Marlowe fez de seu Fausto uma peça que retoma características do teatro medieval, sobretudo da Moralidade, recriando-as, ou melhor, atribuindo-lhes sentidos e funções que não teriam sido possíveis antes de seu tempo.

A *história trágica do doutor Fausto* pode ser considerada como a obra que deu início ao mito fáustico em sua forma literária. Ainda que o mito tenha suas origens em um personagem de existência real e houvesse o precedente do chamado *faustbuch*, foi com a obra de Marlowe que Fausto ganhou as dimensões humanas que fariam com que ele se propagasse por toda a literatura européia, nos séculos que se seguiriam. Um dos motivos para esta poderosa transformação de lenda popular em mito literário foi, certamente, o grande talento poético de Marlowe. Mas não menos importante foi o fato de o dramaturgo ter conseguido construir um personagem capaz de incorporar algumas das grandes indagações do homem de seu tempo, e que continuariam válidas para as épocas que se seguiram até a modernidade. A principal delas foi, sem dúvida, o inconformismo para com os limites encontrados na busca humana por conhecimento. Tal inconformismo é a mais

²⁰"Correi devagar, devagar, corcéis da noite!" (MARLOWE, 2006, p.117, n.3).

marcante característica do homem moderno, e é o que faz a história de Fausto tão relevante a ponto de sobreviver ao longo dos séculos e se manifestar em literaturas de diferentes nacionalidades.

Há, no entanto, outro fator bastante relevante para entendermos a importância da obra de Marlowe. Em uma passagem de seu ensaio sobre o dramaturgo, Harry Levin ([s.d.], p.133) afirma que em *Doctor Faustus* Marlowe teria retornado à peça de moralidade, gênero tipicamente medieval e, segundo ele, a mais genérica das formas adotadas por ele. Este texto procurou demonstrar que, embora realmente retome elementos das moralidades – o próprio tema, aliás, tem origem medieval –, Marlowe reveste-os de outra roupagem. Melhor dizendo, o dramaturgo reinventa esses recursos, atribuindo-lhes funções que não estão presentes no teatro religioso da Idade Média e tornando-os recursos cênicos eficazes para conferir profundidade e dimensões humanas ao seu personagem. Embora retome em sua tragédia fáustica tais recursos do teatro medieval, Marlowe está na própria origem do grande teatro elisabetano que produziria Shakespeare.

4 O FAUSTO TITÂNICO DE GOETHE

Boa parte do núcleo essencial da primeira parte do drama *Fausto* foi concebida durante os anos em que Goethe participou do movimento de cunho nacionalista e irracionalista conhecido como *Sturm und Drang* e muitas das idéias ali contidas refletem os ideais defendidos por aquele movimento. Os manuscritos da primeira versão do drama do erudito que se desilude com as limitações de sua ciência e vende sua alma a um demônio em troca de uma vida mais intensa, datam do período compreendido entre 1773 e 1775. Hoje conhecido como *Urfaust* (no Brasil, publicado como *Fausto zero*) (GOETHE, 2001), os fragmentos iniciais da peça foram escritos por um Goethe ainda jovem, em seus 26 anos de idade, e acabariam destruídos pelo autor, chegando aos nossos dias graças a uma cópia realizada por sua amiga Luise von Göchhansen (GOETHE, 2001, p.9), em 1775. O fato é que há muitas coincidências entre esse esboço e a versão definitiva da primeira parte da tragédia. Tal fato é significativo, pois revela que apesar de, como lembra Christine Röhrig, tradutora da obra no Brasil, a linguagem remeter "muito ao movimento *Sturm und Drang*, transparecendo nela a juventude tempestuosa e impetuosa de Goethe" (GOETHE, 2001, p.13), muitas das principais características que o personagem teria em sua versão definitiva já haviam sido delineadas desde o princípio. A esse respeito, é notável que uma das passagens mais importantes da peça, o solilóquio inicial, esteja presente quase literalmente no *Urfaust*. É nesse momento que Fausto revela sua natureza inconformista, desalentada com a imperfeição de seu conhecimento – pois este se limita a uma cultura livresca – e insatisfeito com sua condição de erudito de intelectualidade vazia, desvinculada do mundo real.

O solilóquio em questão começa com uma constatação trágica: após anos de estudos persistentes, dedicados aos quatro grandes ramos do conhecimento de então – a saber, filosofia, medicina, jurisprudência e, suprema miséria para o sábio desencantado, teologia –, Fausto conclui que de fato a abrangência do seu conhecimento não avança muito além da que já possuía no início de sua jornada.

Respeitado em seu meio como um grande doutor, com discípulos dispostos a se deixar conduzir para onde quer que sua sapiência os leve, Fausto acaba por tomar consciência de que nenhum deles sabe nada de verdadeiramente relevante.

Toda essa passagem está pontuada por diversas referências à esterilidade. Fausto não só lamenta o tempo consumido em vão com o estudo exaustivo de textos que não resultam em nada além de um saber incompleto, mas também contraria-se sobretudo pela impossibilidade de traduzir tal saber em ações que resultem na construção de uma obra concreta ou, simplesmente, pela incapacidade de fazê-lo fecundar mentes mais férteis que a de seus seguidores – e que a sua própria –, das quais o verdadeiro conhecimento pudesse eventualmente brotar. Daí a sua consternação diante do tempo consumido a levar discípulos "pelo nariz" – ou seja, passivamente – de um lado a outro, sem propósitos claros, para por fim constatar: "E vejo-o, não sabemos nada!" (GOETHE, 2007a, p.63). A esterilidade, portanto, é múltipla: por um lado, temos os anos de estudo incansável que se revelam infrutíferos; por outro, constatamos seu fracasso em fertilizar com seu próprio conhecimento, limitado que seja, as mentes de aprendizes submissos que, tais como ele, estão fadados a um saber improdutivo; mas é sobretudo o grande temor de qualquer homem de ciência dotado de algum ideal que se concretiza, pois Fausto não vê no próprio saber nada que se demonstre capaz de levar aos homens uma simples luz edificante, por menor que seja (GOETHE, 2007a, p.63). Esta é, aliás, a infecundidade suprema, a incapacidade de criar algo de benfazejo para a humanidade.

É significativo, convém repetir, que a expressão de tal frustração estivesse presente praticamente na íntegra desde a concepção original da obra, ainda inflamada pela tempestuosidade do movimento *Sturm und Drang*. A constatação de Fausto, ao aproximar-se do fim de uma vida asceticamente dedicada à acumulação de conhecimento, de que todo o saber que conseguiu obter é despojado da capacidade de concretizar uma ação criadora e de que o próprio isolamento do mundo a que se submeteu para conseguir isso priva-o mesmo de posses materiais e do reconhecimento de seus contemporâneos tem um alvo facilmente identificável. Impossível não ver na aridez

intelectual que aflige o personagem uma crítica do jovem Goethe ao acadêmico ilhado em seu gabinete, filho do racionalismo imperante na época e contra o qual se insurge a geração pré-romântica.

Arnold Hauser, no capítulo dedicado ao Iluminismo alemão de sua *História social da literatura e da arte*, afirma que o racionalismo nunca chegou a penetrar na vida pública da Alemanha, permanecendo restrito às academias, entre "homens cultos profissionais" e "poetas acadêmicos" (HAUSER, 1972, p.750). Podemos ler neste discurso inicial do Fausto de Goethe uma reação a esta disparidade entre o conhecimento racionalista – num país onde as idéias do Iluminismo eram exceção "mesmo entre os intelectuais" (HAUSER, 1972, p.750) – e uma classe culta que estava, no dizer de Hauser, "sempre pronta a aceitar uma [...] caricatura das limitações e insuficiências do Racionalismo" (HAUSER, 1972, p.750). Hauser atribui esse atraso na classe culta alemã à perda da influência, tanto política quanto econômica, das classes médias daquele país no decorrer do século XVI. Isso porque, segundo ele, a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648) trouxe como consequência uma reestruturação do poder econômico e da estrutura burocrática do Estado e da própria classe média, que se torna indiferenciada, perdendo a complexidade em subclasses e diferentes camadas sociais que vinha desenvolvendo desde o fim da Idade Média. Nesse período, com o enriquecimento que acompanhou o desenvolvimento das cidades, a burguesia conseguiu o controle político e administrativo das municipalidades mais importantes. Com o declínio das cidades que culminou com o fim da Guerra dos Trinta Anos, os príncipes passaram a ocupar o poder político de forma absoluta, destinando os altos cargos funcionais das municipalidades à nobreza e relegando a classe média a uma condição inferior.

Esta pulverização do poder político é, segundo Hauser, resultado de um processo no qual desempenhou papel decisivo a devastação causada pela Guerra dos Tinta Anos, que arrasou econômica e politicamente as cidades alemãs, aliada a uma certa vocação feudal da nobreza alemã, que, ao contrário da realeza da França e Inglaterra, era composta por grandes proprietários de terra. A Paz da Vestfália,

que selou o fim do conflito, consolidou o poder dos príncipes locais, em detrimento da unificação do poder em um rei nacional, como em outros países da Europa. A burocracia e o exército formaram a base de um poder feudal e os altos postos do governo eram reservados aos nobres.

A sociedade alemã estava agora dominada por dois grupos: os altos funcionários do Estado e da Corte, formando uma espécie de nova vassalagem satélite dos príncipes e a burocracia interior, constituída pelos mais obedientes servos dos mesmos príncipes. Alguns desforravam-se do servilismo perante os superiores com uma brutalidade sem peias para com os inferiores; ao passo que outros transformaram a disciplina num culto, considerando os superiores como diretores espirituais da própria conduta e fazendo do cumprimento dos seus deveres oficiais algo semelhante a uma religião (HAUSER, 1972, p.758).

O espírito burguês da cultura alemã dos séculos XV e XVI desaparece com a perda das conquistas das classes médias, que em consequência de sua miséria desenvolvem a idéia de submissão total a uma "Idéia Superior" (HAUSER, 1972, p.751-2).

[...] a parte culta da classe média perdeu todo o contato com a realidade social e foi-se isolando cada vez mais, tornando-se também cada vez mais excêntrica e lunática. Sua maneira de pensar passou a ser puramente contemplativa e especulativa, irrealista e irracional, o seu modo de expressão rebuscado, bombástico, sem comunicabilidade, incapaz de tomar em consideração os outros e reagindo sempre contra qualquer correção estranha. Tais pessoas, refugiados no que chamavam o nível do 'universalmente humano' [...], ergueram à categoria de virtude a sua falta de senso prático e chamaram-no de 'idealismo', 'interiorização', triunfo sobre as limitações do tempo e do espaço (HAUSER, 1972, p.756).

Esse estado de isolamento intelectual das classes cultas estende-se até meados do século XVIII. Mesmo quando as classes médias novamente enriquecem, como consequência do desenvolvimento da indústria e do comércio, impossível de ser detido, mesmo com todos os obstáculos, o que vemos é uma separação entre uma classe intelectual isolada e uma burguesia com mais poder econômico, que lhe permite pagar pela proteção dos altos funcionários e seguir os modelos franceses adotados pela nobreza. A literatura nos moldes do classicismo francês, aliás, domina as academias e a arte renascentista e a tradição popular alemãs são consideradas grosseiras e de mau gosto.

As obras literárias ligeiras de assuntos profanos, única necessidade cultural dessas classes da sociedade [burguesia e aristocracia], confinavam-se, ainda em 1700, àqueles gêneros que também eram populares na aristocracia palaciana francesa, principalmente os romances heróicos, os pastoris e de amor e a tragédia heróica (HAUSER, 1972, p.759).

Quanto aos autores alemães,

[...] eram, na maior parte dos casos, individualidades com uma educação acadêmica, isto é, professores universitários, homens de leis e funcionários da corte, pertencentes, em geral, à classe média superior (HAUSER, 1972, p.759).

Para Hauser, é somente com o movimento *Sturm und Drang* que a literatura alemã reassumirá as feições de classe média, apesar do inconformismo dos seus representantes com a burguesia. São característicos de suas atitudes os protestos contra as usurpações, a defesa da liberdade e o anti-racionalismo. O *Sturm und Drang* é um movimento de jovens não muito numerosos, provenientes da elite da classe média, no entanto, deflagra uma tendência progressista que culmina com a desagregação da cultura palaciana. A burguesia evolui para uma classe culta com características diferentes tanto da nobreza quanto da classe acadêmica e acaba representando uma ponte entre a intelectualidade e a massa (HAUSER, 1972, p.761).

Por intermédio de Fausto, Goethe dirige sua crítica, em diversos momentos e circunstâncias da peça, à intelectualidade estéril contra a qual esse movimento pré-romântico alemão se insurgia, uma intelectualidade fossilizada num conhecimento que se pretendia absoluto e definitivo, mas na verdade estava isolado do mundo e do real, adotando como modelo inquestionável de cultura um saber que se tornara um fim em si mesmo. Fausto é um filho dessa classe – recebe não apenas uma herança material, representada pelos livros e pelo laboratório de alquimia em que encerra sua existência, mas também o título, a profissão e o prestígio de seu pai – que toma consciência da inutilidade e da ausência de propósitos de tal conhecimento auto-referente. Mais do que isso, porém, é um homem sedento de saber verdadeiro, movido por um impulso de transformação, que dedica a vida a seguir tal impulso, tomando o caminho da cultura científica disponível em seu tempo, mas sente-se

ludibriado ao se dar conta da ausência de vínculos entre a ciência inerte que pratica e o mundo em perene transformação. A irreconciliabilidade que se estabelece entre ele e sua prática fica bastante clara quando se confronta o inquieto Fausto com seu fâmulos Wagner, um espelho que reflete a intelectualidade obsolescente contra qual o jovem Goethe e seus companheiros de *Sturm und Drang* se insurgem, o típico sábio de gabinete, capaz de extasiar-se ao encontrar minhocas quando pretenderia cavar para encontrar tesouros, nas palavras do próprio personagem fáustico (GOETHE, 2007a, p.81).

O pacto será, assim, consequência da dupla frustração de Fausto, que tem sua origem na falta de vínculos entre a intelectualidade e o mundo real: frustração, de um lado, com a vanidade do conhecimento tido por oficial e, de outro, com a falta de reconhecimento por parte dos outros homens e a impossibilidade de satisfazer seus desejos mundanos. Fausto tem o espírito cindido entre a vontade de mudar os homens e a de obter o reconhecimento deles. Lamenta de modo pungente o seu isolamento, porque dele se origina uma contradição insolúvel: as ferramentas de que dispõe para proceder à sua busca por conhecimento são o laboratório recluso e os livros empoeirados, o procedimento para fazê-lo requer encerrar sua vida entre eles, mas isso implica um isolamento do mundo e a impossibilidade de atingir um conhecimento real do universo, pois num ambiente de tal modo insular, nem mesmo a luz do conhecimento poderia se introduzir senão por intermédio de vidros foscos (GOETHE, 2007a, p.65).

É no episódio em que Fausto invoca o Espírito da Terra que vemos manifestar-se pela primeira vez a pulsão fáustica pela ascensão à divindade, ou pelo menos a uma condição que ultrapasse as limitações a que estão submetidos os demais humanos. Fausto vê em seu livro de magia o símbolo do Macrocosmo e com ele a possibilidade de igualar-se a Deus, desvelando o funcionamento da natureza: "Me expõem da natureza a oculta tessitura? Sou eu um deus?" (GOETHE, 2007a, p.67). Essa aspiração a elevar-se além do humano, tornando-se divino, já está presente em Marlowe e remonta, de certa forma, ao Fausto lendário da Idade Média, a quem

se atribuía a alegação de poder igualar os milagres de Cristo. Na versão de Goethe, porém, tal característica se manifesta de maneira mais intensa. As limitações da condição humana são para Fausto uma espécie de aprisionamento, em que a luz celeste é capaz de se introduzir, mas somente após filtrada por vidros opacificados que turvam sua visão, de modo que a luminosidade que lhe chega é apenas uma pálida penumbra da Deidade da qual se julga ele a imagem (GOETHE, 2007a, p.65-67). A magia é, assim, o recurso ao qual Fausto espera recorrer para escapar a essa prisão feita de inoperância e esterilidade. Também ao contemplar o signo do Macrocosmo, representação simbólica²¹ do universo, Fausto novamente toma consciência do quanto sua alma já está morta.

Só hoje entendo o sábio, o que deduz:
'Do mundo espiritual não te é a esfera estranha;
Tens tu morta a alma, o senso estreito!
Discípulo, anda! assíduo banha
Em rubra aurora o térreo peito!'" (GOETHE, 2007a, p.67).

Aqui a oposição entre terreno e divino vista pouco antes é reforçada, pois se Fausto tem, como na fórmula que recita, a alma morta, o peito terroso, anseia por um renascimento, uma aurora de cores rubras que o eleve à condição divina. A rubra aurora mencionada por Goethe refere-se à imagem alquímica da luz solar que se irradia sobre a Terra, e que Jung atribui ao domínio crescente da consciência (JUNG, 1985, p.222). Fausto sente, assim, seu senso estreito ser iluminado pela Aurora do conhecimento que se emana sobre seu peito terreno, ou seja, a ignorância que lamenta em si próprio se vê banhada por uma luminosidade solar, ao contemplar o signo do macrocosmo, que representa o universo, em oposição ao homem (microcosmo). Ilumina-se, assim, a aspiração de Fausto: desvendar a tessitura da natureza (GOETHE, 2007a, p.67) de modo a igualar-se a um deus. Embora esse anseio de divindade já possa ser identificado no Fausto de Marlowe, o que este deseja é afirmar-se como

²¹Podemos entendê-lo conforme a concepção peirceana de símbolo, segundo a qual "um *símbolo* é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de idéias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele Objeto" (PEIRCE, 2003, p.52).

homem, como humano, submetendo a si próprio a Divindade ao negar sua existência. O Fausto goetheano almeja decifrar os segredos da natureza para tornar-se ele próprio um deus, o que o eleva à categoria de um Titã. Se o Fausto elisabetano arrebatava a própria humanidade das mãos do Deus que governa os destinos do homem medieval, o de Goethe pretende tomar para si a criação em nome da humanidade.

Com o mito literário de Fausto, tal como se manifesta já em Marlowe e também em Goethe, temos dois momentos-chave da história humana retratados. A época em que Marlowe vive é um período de ruptura, em que a humanidade abandona os valores da Idade Média para ingressar na Idade Moderna, com o Renascimento. Assinala também o surgimento do individualismo, ou seja, aquela ocasião histórica em que a humanidade toma posse de si mesma, arrebatando-se das mãos do Deus que rege o mundo medieval. Nenhum outro mito seria mais adequado que o de Fausto para significar esse novo homem que nasce com a modernidade. O mundo pelo qual Fausto se enamora não é mais o dos mistérios divinos, mas sim o domínio da própria humanidade, que cada vez mais desvia seus olhos de um céu vazio para contemplar sua própria imagem no espelho do universo, conhecer seu próprio semblante e enamorar-se dele. O mundo pelo qual o Fausto marlowiano se cai de amores não é o meio físico, a natureza, mas sim a representação do próprio homem, e Helena, ideal máximo de beleza concebido pela criação poética humana, é o símbolo de sua paixão.

Já no período de Goethe, temos um novo momento histórico de ruptura. O homem já é senhor de si mesmo, a tal ponto que se esquece do universo em que se insere e acaba por voltar seus olhos perscrutadores para um conhecimento auto-referente, desvinculado do real. É hora, portanto, de novamente tomar posse do mundo. Se o homem da época de Marlowe arrebatava sua própria existência das mãos da Divindade, o homem goetheano necessita apoderar-se da natureza, do dom da criação, tomar de assalto o fogo do Olimpo.

O homem fáustico busca se apropriar da natureza porque é ela, agora, a superfície em que sua imagem se reflete, e tal reflexo não é mais o do indivíduo que necessita contemplá-lo para afirmar a própria individualidade, mas o de uma civilização

que sente, cada vez mais, a urgência de construir a imagem do próprio futuro. Vemos tal anseio retratado por um Goethe já em plena maturidade na segunda parte do *Fausto*, quando o personagem desperta do torpor em que mergulhara após a perda de Margarida, para tomar consciência da natureza em permanente transformação à sua volta:

Que esplêndido, do turbilhão brotando,
Surge, magnífico, o arco multicolor!
Nítido ora, ora no éter se espalhando,
Imbuindo-o de aromático frescor.
Vês a ânsia humana nele refletida;
Medita, e hás de perceber-lhe o teor:
Temos, no espelho colorido, a vida (GOETHE, 2007b, p.47).

A natureza aqui representada não é mais a natureza inumana personificada no Espírito da Terra, mas sim o espelho em que a ânsia criadora da humanidade se vê refletida. Mais do que enamorado do mundo, este Fausto é, pois, um enamorado da vida enquanto ato transformador.

É compreensível, portanto, que Fausto não se satisfaça com a mera representação do universo que entrevê no símbolo do macrocosmo. Isso, a simples visão, não avança muito além do conhecimento estéril e passivo que ele já possui. Sua verdadeira ambição é tomar posse da natureza real que o símbolo representa e para isso não basta a capacidade de decifrar inscrições alquímicas. Diz ele, em dado momento:

Ah, que visão! mas só visão ainda!
Como abranger-te, ó natureza infinda?
Vós, fontes, de que mana a vida em jorro,
Das quais o céu, a terra, pende,
Às quais o peito exausto tende –
Correis, nutris, enquanto à míngua eu morro? (GOETHE, 2007a, p.69).

Fausto, então, invoca o Espírito da Terra e afirma-se igual a ele ou, indo ainda mais longe, propõe sentir-se um só com ele: "Fugir-te, eu, flâmeo vulto? Qual!/ Sou eu, sou Fausto, o teu igual!" e "Tu, que o infinito mundo rondas,/ Gênio da Ação, sinto-me um só contigo!" (GOETHE, 2007a, p.73).

Assim como, antes dele, o personagem de Marlowe, este Fausto deseja poder sobre a natureza, a criação; mas enquanto para o Fausto elisabetano tal domínio confere poder sobre o universo humano, do homem sobre si mesmo, aqui estamos diante de um poder ainda maior, o de desvendar o mundo, transformar a natureza, ascender sobre o humano limitado por seu tempo finito e igualar-se a Deus.

O encontro de Fausto com o Gênio da Terra é ocasião extremamente importante para se compreender a natureza do personagem. Se o signo do macrocosmo remete, nesse momento, a algo que ainda está muito além do alcance do futuro pactário, o Gênio da Terra lhe é mais próximo – "Tu, Gênio térreo, me és vizinho" (GOETHE, 2007a, p.69), diz Fausto – e, possivelmente, mais atingível. Fausto, porém, vacila diante dessa entidade, cuja visão lhe causa evidente pavor, o que indica que seu propósito ainda não está tão solidamente determinado. Entretanto, ao admoestá-lo por vacilar diante da sua presença, o gênio refere-se a Fausto, ironicamente, como "super-homem" (GOETHE, 2007a, p.71) – "*Faßt übermenschlich dich!*", no original (GOETHE, 2007a, p.70). Convém notar que, embora a tradução de Jenny Klabin Segal, adotada neste estudo, empregue esta forma, que poderia significar *superior ao homem* ou *homem superior*, a preposição alemã *über* tem também os sentidos de *sobre*, *acima de* ou *além de*²². Seja como for, a expressão empregada pelo gênio reconhece a condição em que Fausto já se encontra, um homem além do homem, pelo simples fato de não mais se conformar com sua condição limitadamente humana e ousar invocar o espírito da terra, o fluxo que urde a natureza, para tentar unir-se a ele.

Entretanto, ainda que admita a sobre-humanidade em embrião de Fausto, o espírito nega-lhe a identificação consigo próprio: "És um com o gênio que em ti sondas;/ Mas não comigo!", diz ele, e desaparece (GOETHE, 2007a, p.73). O Espírito da Terra é, afinal, manifestação da natureza inumana, com seus processos de eterna urdidura, recriação e transformação. Ainda que já esteja além do homem e deseje tornar-se um

²²Antonio Edmilson Paschoal, em seu estudo sobre Nietzsche, traduz a expressão como "além-do-homem" (PASCHOAL, 2003, p.45), que me parece aplicável ao caso de Fausto.

só com tal espírito, Fausto é ainda humano e não poderia aspirar a igualar-se a ele. O gênio com o qual se iguala é o da sua própria individualidade, não o da natureza exterior ao homem. É revelador o desespero que acomete Fausto nesse momento, pois com a rejeição do Gênio da Terra vem a constatação de seu aprisionamento à própria humanidade com suas limitações, contra as quais acabara de se insurgir, e ainda que seja a imagem e semelhança da Deidade, não lhe é permitido o dom criador-transformador da natureza. No entanto, esse é exatamente o dom que Fausto almeja, é isso que procura ao longo de sua vida totalmente dedicada ao estudo da ciência. Esta passagem terá eco na segunda parte do drama, quando Fausto finalmente descobrirá o papel transformador da tecnologia, instrumento pelo qual a humanidade poderá, por fim, igualar e mesmo superar a prerrogativa de urdir o mundo, até então exclusiva da natureza inumana e incontrolável.

A passagem em que Fausto discute com Wagner é, também, bastante elucidativa. A começar pela contrariedade experimentada por Fausto com a chegada do fâmulos, que bate à porta no instante em que o Gênio da Terra acabara de deixá-lo. Fausto, nesse momento, pergunta-se por que, embora seja a imagem da Deidade, não lhe é dado igualar-se à entidade que invocara. Deparamo-nos aqui, como uma resposta à sua própria pergunta, com mais uma referência à esterilidade intelectual, desta vez explícita e em oposição direta à ventura suprema que Fausto pretende conquistar com suas incursões à magia:

(Batem à porta)

Meu fâmulos é – mortal azar!
Destrói-me a máxima ventura!
Vem-me a riqueza das visões turbar
A seca, estéril criatura! (GOETHE, 2007a, p.73-75).

A consternação de Fausto é compreensível sobretudo porque nesse momento ocorre uma *divisão de águas* em sua existência. A constatação de que seu intelecto é, ele próprio, infecundo gera a necessidade de uma ruptura, mas a chegada de Wagner simboliza seu aprisionamento àquela condição. O fâmulos é também seu

seguidor, do qual se espera que dê continuidade à sua obra. Representa, portanto, a persistência de seu universo limitado, o conhecimento que se perpetua sem gerar frutos realmente autênticos. Wagner espelha exatamente a condição da qual Fausto pretende se desvincular. Destrói-lhe a máxima ventura por lembrar-lhe quem realmente ele é, não o super-homem – ou além-do-homem – que o gênio reconhece – pois este encontra-se ainda em estado potencial –, não um igual à Deidade da qual se julga imagem, mas simples homem restrito a um universo limitado (lembremos da sentença proferida pelo Gênio da Terra, ao desaparecer). Esse atributo de Wagner, de imagem especular do velho Fausto que deixará de existir quando o pacto for firmado, sinalizando a ligação do sábio de gabinete com seu passado, será retomada na segunda parte da peça, quando Fausto retorna ao seu antigo quarto, que continua intocado como no momento em que o abandonou, muitos anos antes, assim mantido pelo fâmulos que ainda cultua a imagem do mestre misteriosamente desaparecido e espera pela sua volta, como a exigir que retorne às suas origens.

O primeiro diálogo que se instala entre mestre e fâmulos também é extremamente significativo, pois ao mesmo tempo em que estabelece um confronto de opiniões entre Wagner e Fausto, o qual despreza a retórica vazia representada por seu assistente, revela também a concepção goetheana de drama. Wagner julga que os encantamentos que Fausto recitava em seu quarto seriam a declamação de alguma tragédia antiga e declara seu desejo de dominar a arte teatral, pois, segundo ele, "[...] hoje em dia, é ao que se liga" (GOETHE, 2007a, p.75). Wagner completa sua deixa com a afirmação de que mesmo um ator cômico seria capaz de ensinar a um padre, ao que Fausto, manifestando o mau-humor despertado pela presença do fâmulos, atalha sarcasticamente que isso é verdadeiro desde que o padre seja também um comediante (GOETHE, 2007a, p.75). O dardo verbal de Fausto dirige-se à aspiração

de seu assistente a adquirir uma oratória vazia de conteúdos, pois para este, "o orador na arenga já se apraz" (GOETHE, 2007a, p.77)²³.

Wagner, ressentindo-se do tratamento que recebe de seu mestre, afirma que também ele se encontra demasiadamente exilado do mundo, enxergando-o apenas por "um véu distante" (GOETHE, 2007a, p.75), e que portanto não poderia guiá-lo de forma persuasiva. Fausto responde com a objeção de que Wagner não deve aspirar a uma arte que seu coração não sente como sua:

Não o conseguirá quem o não sente,
A quem não fluir do peito sem requintes,
Para, com gosto onipotente,
Conquistar todos os ouvintes.
Juntai, fervei aqui e ali,
Guisados com manjar vizinho,
E das escassas cinzas expeli
O vosso flamejar mesquinho.
Crianças, monos, vos admirarão,
Se assim for vosso paladar;
Mas, nunca falareis a um outro coração,
Se o próprio vos não inspirar (GOETHE, 2007a, p.75-77).

Argumenta que não basta a adoção de fórmulas que se restringem a *mimetizar* tais gêneros, porém sem ter com eles um vínculo autêntico. Isso seria um matraquear, capaz de atrair apenas a atenção acrítica de símios, pela repetição ou pela mímica gratuita, sem constituir uma verdadeira obra de arte. Eckermann, em suas *Conversações com Goethe*, registra a opinião do autor de *Fausto* a respeito da ligação estreita que propunha entre a atuação e a dramaturgia:

Um poeta que escreve peças teatrais, necessita possuir experiência do palco, a fim de considerar os recursos de que dispõe, e sobretudo certificar-se do que deve ou não fazer. E assim também aos compositores de ópera não devem faltar as luzes da poesia para que possam distinguir o que é mau do que é bom, e não malbaratar sua arte em assuntos deficientes (ECKERMANN, 2004, p.118).

²³Esta passagem ecoa o conceito de arte e teatro adotado por Goethe, condizente com os ideais do *Sturm und Drang*. Ao contrário da arte restrita por normas mais ou menos rígidas e amparada em modelos clássicos, Goethe e o movimento pré-romântico alemão propõem a valorização das formas populares de manifestação artística. O próprio Fausto nasceu, ou pelo menos sua primeira concepção, do contato de um Goethe ainda muito jovem com os *Puppenspiel*, encenações com títeres representando o tema fáustico, uma forma teatral popular que tinha suas origens no teatro medieval.

Goethe, como se vê, atribuía grande importância à arte da representação, daí a recriminação feita por Fausto ao seu fâmulos. Novamente, então, surge o tema da esterilidade, à qual o futuro pactário tem horror e desprezo:

Procure o honesto e leal proveito!
 Não seja um parvo de sons ocos!
 Falam o juízo e o são conceito
 Por si, com artificios poucos;
 E, se dizerdes algo vos é dado,
 Deveis caçar vão palavreado?
 Vossos discursos, cintilantes no momento,
 Em que da humanidade as sobras encrespais,
 Insulsos são qual nebuloso vento
 A sussurrar por secas folhas outonais! (GOETHE, 2007a, p.77).

Fausto, portanto, critica o discurso de Wagner, com sua aspiração a uma retórica de "sons ocos" (GOETHE, 2007a, p.77). Goethe, por sua vez, critica, pela boca de seu personagem, os literatos da Alemanha de seu tempo, com seu "modo de expressão rebuscado, bombástico, sem comunicabilidade" (HAUSER, 1972, p.756), alvos por excelência da retórica inflamada do *Sturm und Drang*. Wagner, então, toca em um ponto sensível a Fausto, o de que o tempo de uma vida dedicada à aquisição de tal conhecimento não basta para lograr o resultado que este parece almejar, o de uma arte autêntica, verdadeira. O "entrar no espírito das eras" (GOETHE, 2007a, p.79) exige tempo e dedicação, mas não abre muitas possibilidades para um trabalho transformador. As idéias de Wagner são conformistas, sem dúvida, opostas ao espírito titânico de seu mestre. Este encontra-se ainda em gestação, todavia já inflama sua vontade e o impulsiona em direção a um conhecimento e um fazer que não se revelem estéreis como os do fâmulos.

Ainda que sem ter consciência disso, é Wagner quem instila em Fausto a semente que acabaria por resultar no pacto. Quando diz que "[...] é longa a arte/ E nossa vida é curta", complementando: "[...] ainda antes de atingir o meio do percurso,/ Decerto um pobre diabo morre" (GOETHE, 2007a, p.77), o fâmulos lembra a Fausto da finitude da vida e de que ambição tão grande quanto a dele não se pode alcançar no período limitado de uma existência individual. É, afinal, exatamente por

isso que Fausto se lamenta no solilóquio que abre a peça: toda uma vida dedicada ao estudo da ciência e ele, já ancião, não logra obter nem mesmo uma ínfima parte do conhecimento que deseja, e até mesmo as artes mágicas falham em lhe proporcionar tal saber de maneira imediata. Wagner, na verdade, tenciona apelar para que Fausto se satisfaça com o conhecimento que lhe é dado obter, mas este recusa-se a se conformar com tal coisa, e novamente reprova a aridez intelectual de seu seguidor:

Oh, sim! até ao céu estrelado!
São, meu amigo, os tempos do passado
Livro lacrado, de mistério infindo.
O que chamais de espírito de outrora
É o espírito que em vossas testas mora,
No qual o outrora está se refletindo.
E quanta vez é uma miséria vill!
A gente de vós foge enjoada;
De trastes uma alcova e de lixo um barril,
E, quando muito, alguma fantochada
De axiomas de pragmática, fanecos,
Como convém aos lábios de bonecos (GOETHE, 2007a, p.79).

O debruçar-se sobre o "espírito das eras" defendido por Wagner (GOETHE, 2007a, p.79) nada mais é, para ele, que repetição acrítica e passiva de escritos e informações preexistentes, conhecimento fragmentar. Como se vê, o trecho todo encerra uma crítica pesada aos eruditos que Goethe conhece na Alemanha de sua juventude.

Wagner, com seu conformismo e sua devoção ao saber canônico e estático é a antítese de Fausto. Com sua frase "Com grande ardor me aprofundei no estudo;/ Sei muito, mas quisera saber tudo" (GOETHE, 2007a, p.81), no momento em que se despede do mestre para a noite e o sono, revela seu espírito oposto ao fáustico. Tudo quer saber, no entanto consola-se com o que o aprendizado servil lhe proporciona. Carece de um ímpeto de conhecimento que seja capaz de levá-lo tão longe quanto o de Fausto, pois jamais sacrificaria a própria alma para satisfazê-lo. Fausto exaspera-se contra a mediocridade do fâmulos, e novamente se indigna contra a infecundidade de uma existência e de um tipo de conhecimento que, afinal, era o mesmo que professava ele próprio anteriormente:

Que espera ainda a cabeça que se crava
 Só na matéria estéril, rasa e fria,
 Que por tesouros com mão cobiçosa cava
 E ao encontrar minhocas se extasia? (GOETHE, 2007a, p.81).

Mas, como afirmei anteriormente, Wagner é um espelho a revelar para Fausto sua própria condição. Nele refletida, enxerga sua pequenez diante do colossal Espírito da Terra como análoga à insignificância do fâmulos, o "mais reles [...] de todos os mortais" (GOETHE, 2007a, p.81). Afinal, o perene fluxo de nascimento e morte – "berço e jazigo" (GOETHE, 2007a, p.73) – que é a vida lembra-lhe de que é apenas um homem, ser vivo e mortal, e que sua natureza não difere tanto da de um verme, pois como este passa sua vida breve lutando para alimentar-se de lodo, Fausto sente que passou a vida nutrindo-se da poeira dos livros. Wagner sente-se à vontade em tal meio por não questionar sua condição vermicular. Mas para Fausto, a única alternativa à frustração por saber-se incapaz de conseguir o que almeja é a própria morte. Benedetto Croce, referindo-se à angústia e à incerteza que caracterizam Fausto e o distinguem do sábio conformado em seu gabinete, afirma que

Sendo angústia e, por isso, incerteza, o pensamento de Fausto é mais poderoso na negação que na afirmação, sua ferosidade é mais segura no aborrecimento que no amor: donde procede a atitude de desprezo por conceitos e propósitos aos quais, em troca, é devotado o fâmulos²⁴ (CROCE, 1951, p.40-1).

O encontro de Fausto com o Gênio da Terra, como vimos, é o divisor de águas de sua existência. É nesse momento que ele toma consciência de maneira definitiva de sua condição humana e limitada. Se anteriormente atribuíra à ciência, seu objeto de estudo, a esterilidade que o repugna, a revelação do gênio, seguida da comparação com Wagner, revelam de modo arrasador a sua miséria. Fausto opta pelo suicídio e é mais do que significativo o fato de que o veneno com o qual

²⁴*Siendo angustia y, por ello, incertidumbre, el pensamiento de Faust es más poderoso en la negación que en la afirmación, su ferosidad es más segura en el aborrecimiento que en el amor: de donde procede la actitud de desprecio por conceptos y propósitos a los que, en cambio, es adicto el famulus.*

pretende consumir sua decisão será sorvido na taça com que se libavam os "festins patriarcais" (GOETHE, 2007a, p.87). É irônico o fato de que, se herda de seu pai o título e a ciência, razões de seu desencanto, dele herde também o instrumento com que pretende infligir a própria morte.

Não chega, porém, a consumir o ato, pois é interrompido por um coro de anjos, a celebração da Páscoa. O coro que canta a ressurreição do Cristo anuncia, assim, também o renascimento de Fausto, que renuncia ao veneno. Não é, porém, a fé na ressurreição divina que o demove de sua decisão suicida – sua própria ressurreição não será nada divina, mas terrena e, como logo se vê, demoníaca –, mas a recordação da infância, do tempo em que Fausto ainda não se isolara completamente em seu mundo de vanidade e conhecimento estéril, quando, como ele próprio afirma, "um mundo novo me surgia" (GOETHE, 2007a, p.93). A possibilidade de retornar a essa condição lhe será oferecida em breve, por Mefistófeles.

À conversa de Fausto com Wagner e sua tentativa de suicídio segue-se uma polifonia de vozes populares. Fausto redescobre a vida fora do laboratório nas vozes e cantos da aldeia. Compara sua própria ressurreição simbólica à do povo que ressurge com a primavera após os meses de clausura do inverno. É notável o jogo de comparações que se estabelece nesse momento. "Festejam a ressurreição de Jesus,/ Porque eles mesmos estão redivivos" (GOETHE, 2007a, p.107). E ele próprio, Fausto, redivivo, mistura-se com esse povo com a afirmação "Aqui sou gente, aqui posso sê-lo!" (GOETHE, 2007a, p.107), identificando assim a rua como o espaço onde a vida ocorre. Vemos claramente nessa passagem a influência das idéias do Pré-romantismo alemão, que defendem uma volta do olhar à cultura do povo. Mas novamente se manifesta a oposição contrastante do fâmulos Wagner, que execra tais manifestações e declara: "A sós, aqui, eu não me atreveria" (GOETHE, 2007a, p.107), tornando a manifestar o desejo de isolamento do pensador atrelado ao seu gabinete e seu pavor de misturar-se com o populacho, que considera "bruto e tosco" (GOETHE, 2007a, p.107).

A conversa entre Fausto e Wagner, este com seu apego ao isolamento e a uma erudição vazia, aquele com aspirações bem mais complexas, no diálogo que se segue à comemoração da Páscoa, revela o fosso intransponível que já se cavou entre eles:

FAUSTO

Oh, quão feliz, quem ainda espera
Surgir daquele mar do engano e da quimera!
O que se ignora é o que mais falta faz,
E o que se sabe, bem algum nos traz.
Mas não deixemos que desta hora linda
Soçobre o dom em amargura!
Vê, como à luz do sol que em breve finda,
Das fossas fulge a verde-áurea moldura.
Recua e foge, está vencido o dia,
Para lá corre, e em vida nova tudo abrasa.
Para seguir-lhe sempre e sempre a via,
Do solo, ah! me pudesse alar alguma asa!
Seria no fulgor do ocaso imorredouro
Aos pés o plácido universo,
O riacho argênteo a fluir à correnteza de ouro,
Todo cume inflamado, o vale em paz imerso.
Não obstruiriam, já, a etérea pista,
Do morro as furnas mais bravias;
Logo abrir-se-ia o mar, com cálidas baías,
Perante a surpreendida vista.
Mas parece ir-se enfim o flâmeo deus, o sol;
No impulso alado que me enleva
Corro, a embeber-me no mortal farol,
À frente a luz e atrás de mim a treva,
Aos pés o oceano e o empíreo sobre mim.
Um sonho, enquanto afunda em fluidos de cristal.
Às asas da alma, ah! tão ligeiro assim,
Não se há de aliar uma asa corporal!
Mas, a nós todos uma inata voz,
Para o alto e para a frente guia,
Quando, perdida no éter, sobre nós,
Canta radiante a cotovia;
Quando a águia, nos celestes vagos,
Plana sobre o áspero pinhal,
E sobre várzeas, sobre lagos,
O grou volve ao torrão natal.

WAGNER

De horas estranhas tenho sido a presa,
 Mas jamais de ânsias desta natureza.
 Cansa o ver lagos, campos, o pinhal,
 As asas da ave não são minha escolha.
 Melhor nos leva o gozo espiritual
 De livro em livro, folha em folha!
 Noites de inverno, então, se encham de encanto,
 Ditosa vida aquece-nos o abrigo;
 E se abre ainda um pergaminho santo,
 Todo o céu desce a ter contigo (GOETHE, 2007a, p.117-119).

Wagner é, portanto, a representação do erudito isolado do mundo que Goethe e os pré-românticos alemães denunciam e desprezam. Fausto, por outro lado, deseja conhecer o mundo verdadeiro, em toda a sua complexidade. Não lhe satisfaz o conhecimento herdado dos livros e dos ancestrais, pois este não dá conta de toda a riqueza proporcionada pela experiência do real que entrevê. Já Wagner é totalmente desprovido de vínculos com tal mundo. "As asas da ave não são minha escolha" (GOETHE, 2007a, p.119), diz ele, "Melhor nos leva o gozo espiritual/ De livro em livro, folha em folha!" (GOETHE, 2007a, p.119). O que para Fausto é motivo de frustração e desencanto, é tudo o que almeja o fâmulo. A resposta de Fausto é uma confissão do que lhe vai na mente e também já é, de certa forma, uma conjuração, que abre caminho para que Mefistófeles o procure:

Apenas tens consciência de um anseio;
 A conhecer o outro, oh, nunca aprendas!
 Vivem-me duas almas, ah! no seio,
 Querem trilhar em tudo opostas sendas;
 Uma se agarra, com sensual enleio
 E órgãos de ferro, ao mundo e à matéria;
 A outra, soltando à força o térreo freio,
 De nobres manes busca a plaga etérea.
 Ah, se no espaço existem numes,
 Que tecem entre céu e terra o seu regime,
 Descei dos fluidos de ouro, dos etéreos cumes,
 E a nova, intensa vida conduzi-me!
 Sim! fosse meu um manto de magia,
 Que estranhos climas levasse prestes,
 Pelas mais deslumbrantes vestes,
 Por mantos reais eu não o trocaria (GOETHE, 2007a, p.119).

A ela segue-se a advertência de Wagner, que resulta inútil e tardia, pois a associação de seu mestre com o demônio já se avizinha.

É importante observar, por fim, como a cisão entre as visões de mundo de Fausto e Wagner culmina com as maneiras opostas de interpretar a aparição do cão negro que se trata, como veremos nas cenas seguintes, da presença demoníaca de Mefistófeles. Wagner vê nele um simples cão perdido à procura de seu dono, enquanto Fausto acredita que os movimentos do animal descrevem uma circunferência mágica em volta de seus passos, que o prende no círculo de sua influência. Essa diferença de interpretação revela o quanto mestre e fâmulos já estão distantes nesse momento. Fausto adivinha no cão negro o demônio, pois esse foi o desejo que acabara de expressar. Quanto à postura de Wagner, revela uma aparente contradição, pois se vê no cão nada mais que um cão, ele próprio acabara de prevenir Fausto contra os perigos da magia e da associação com seres demoníacos:

Não chames a horda familiar e hostil,
Que entre halos e vapores se esparrama
E para os homens, de perigos mil,
Dos horizontes todos urde a trama.
Seu dente recortante vem do Norte,
Chuva de flechas sobre ti atira,
Do Leste acode, ressecante e forte,
E para nutrir-se, os teus pulmões aspira;
Se, do deserto, o Sul os manda, sufocantes,
Pra devorar-te a testa em cruenta brasa,
Traz o Oeste o enxame, o qual refresca antes,
E, após, a ti, teu campo e prado arrasa.
Cedem-nos, por melhor causar prejuízo,
Dão-nos ouvido e iludem logo após,
Fingem que enviados são do paraíso,
E, quando mentem, de anjos têm a voz.
[...] (GOETHE, 2007a, p.121).

Essa contradição é apenas aparente, pois Wagner repete a doutrina cristã que aprendeu nos livros, mas manifesta ceticismo quanto à sua ocorrência fora deles. Novamente, Goethe expõe aqui a cisão entre a erudição livresca do fâmulos e sua capacidade de interpretar a realidade. Para Wagner, o saber contido nos livros constitui um mundo à parte, não necessariamente aplicável à sua observação do mundo real. Acredita na descrição que faz das tentações e tormentos infernais que desafia para Fausto porque assim as descrevem as escrituras, mas não é dotado da

capacidade de ver num indício, prosaico que seja, como a aparição de um cão negro de comportamento peculiar, a possibilidade de que elas possam ocorrer no mundo físico.

4.1 FAUSTO TRADUTOR: DO VERBO À AÇÃO

Há uma cena notável no drama de Goethe, em que Fausto, passado seu momento de desespero e aplacado seu impulso suicida pelo contato com os festejos populares, que de certa forma o reconciliam com a vida, retorna a seu gabinete de estudos e assume a tarefa de tradutor das escrituras. Fausto pretende, "Com sentimento reverente e honesto" (GOETHE, 2007a, p.131), verter o texto bíblico da Vulgata para seu idioma, o alemão. Faz isso já na presença de Mefistófeles, que se apresenta sob a forma de um cão e assim é recolhido ao seu gabinete. O personagem não se contenta em verter passivamente o texto original – numa tradução servil, diríamos hoje –, mas se empenha em imprimir a sua interpretação ao texto sagrado, conferindo ao resultado um conceito de criação mais condizente com suas aspirações. Goethe deixa bem claro o percurso que o raciocínio do erudito segue em seu trabalho de transposição do Evangelho segundo João para sua língua, percurso que vai da concepção passiva da criação tradicionalmente adotada, em que o verbo divino é sentencioso e imutável, para uma outra mais dinâmica, condizente com a idéia de uma natureza em transformação perpétua. Fausto, assim, arrebatado, pelo uso da palavra, a soberania de um Deus criador sobre uma natureza estanque e imutável, ao conferir à ação, palavra cujo sentido remete à interferência criativa, o verdadeiro papel na criação do universo.

Convém, neste ponto, acompanharmos atentamente o percurso seguido pelo raciocínio do alquimista tradutor. Inicia pela reprodução da clássica sentença que abre o Evangelho de João, "Era no início o Verbo!" (GOETHE, 2007a, p.131). Mal principia seu trabalho, porém, e já o põe em questão: "Como hei de ao verbo dar tão alto apreço?" (GOETHE, 2007a, p.131). De fato, como poderia um homem que acabava de se descobrir irremediavelmente desiludido com uma ciência feita de palavras mortas e empoeiradas, incapaz de favorecer uma atividade verdadeiramente criadora, depositar

no verbo, ainda que divino, a responsabilidade por toda a criação? Fausto, portanto, recusa-se a aceitar que a palavra imutável tenha tamanha importância e profere: "No início era o Sentido!" (GOETHE, 2007a, p.131).

Não mais a palavra em si, tomada como letra definitiva, não mais a criação feita de verbo, mas sim o seu sentido, interpretável e, portanto, mutável. Fausto, assim, permite-nos compreender a concepção de conhecimento que realmente lhe convém: não a ciência como descrição de uma natureza estática e imutável, como admitia a erudição verborrágica da época de Goethe, mas atribui à palavra o papel de representação da natureza e à ciência a tarefa de dar um sentido à criação. A ciência da modernidade não mais poderia se ater a um papel descritivo, mas sim inquiridor, investigativo, perscrutador. Não é atributo do homem de conhecimento dotado de espírito esclarecido restringir-se à eterna descrição de um verbo sagrado e inquestionável. Sua tarefa é descobrir os verdadeiros sentidos do real para que, assim, lhe seja possível interpretá-los e, por conseguinte, fazer uso deles para a construção de novos sentidos.

Mas o espírito inquieto de Fausto não se conformaria com tão pouco. A afirmação de que o princípio da investigação da natureza é a interpretação de seus sentidos favorece uma ciência menos estanque, não cristalizada em princípios tomados como inquestionáveis, porém apenas isso não basta para que a esterilidade de um conhecimento meramente descritivo e amparado na concepção de uma criação inalterável dê lugar à fertilidade proporcionada pela atividade humana criativa e transformadora. Goethe era ele próprio um cientista. Como tal, sabia da perpétua interação entre energia e matéria que dá forma à natureza. Seu conhecimento avançado de ótica reflete-se na bela apresentação que Mefistófeles faz de si mesmo enquanto ser de natureza ctônica, que não é senão parte da opacidade necessária para que exista a luz, energia que

Dos corpos flui, beleza aos corpos dá,
Um corpo impede-lhe a jornada;
Creio, pois, que não dure nada,
E é com os corpos que perecerá" (GOETHE, 2007a, p.141).

Mefistófeles fala, nessa passagem, da escuridão a cuja natureza é ele próprio inerente, mas sem a qual a luminosidade, seu oposto, não seria concebível. Mas há também outro significado, o da natureza em perpétuo confronto e interação de opostos (a luz descrita por Mefistófeles, por exemplo, energia não visível em si, revela-se aos nossos olhos apenas ao se chocar com os corpos opacos que obstruem seu trajeto). Uma natureza em transformação contínua, pois tem na energia fluida a base que constitui a matéria que a compõe. E energia significa perene transubstanciação.

É essa força em transformação constante que Fausto tem em mente quando profere que "No início era a Energia!" (GOETHE, 2007a, p.131). Pois não é apenas o sentido, a representação, que "tudo opera e cria" (GOETHE, 2007a, p.131), mas a energia em interminável mutação que move a natureza. Dominá-la é dominar a capacidade de interferir sobre o existente, não mais criação definitiva da Deidade, mas um processo em perpétua criação e recriação, dinâmico, e não estático como pretende a erudição de Wagner. Portanto, já não se pode falar de modo reverente na criação de um verbo divino. Se tal *criação* se refaz perenemente, num processo contínuo de natureza física, uma urdidura perpétua, o caminho está aberto para que o homem, dominando os mecanismos pelos quais operam tais processos, exerça também ele seu papel transformador e, portanto, criador. "Era", pois, "no início a Ação!", diz Fausto, por fim (GOETHE, 2007a, p.131).

No percurso desse raciocínio, Fausto logra duas conquistas. Arrebata, pelo uso da palavra e pelo pensamento, o domínio absoluto do divino sobre a natureza, para restituí-lo ao homem e à sua ação, e deposita sobre os ombros deste a responsabilidade por uma criação não mais inumana, e sim portadora da marca indelével impressa pela atividade humana. Como consequência dessa primeira conquista, concebe-se um conhecimento não mais servil e estéril, mas ativo, transformador e, portanto, criador. É irônico que precisamente o momento em que Fausto – como o fez também Lutero – debruça-se sobre uma atividade tão devota quanto a tradução dos textos bíblicos seja o escolhido para que Mefistófeles faça sua primeira manifestação. Não se poderia imaginar, porém, melhor momento, considerando que Fausto descentraliza a criação, arrebatando da divindade o poder sobre a natureza, como antes dele um titã

da Antigüidade arrebatara o fogo do Olimpo. O caminho está aberto para o pacto. A magia para a qual apelará para operar seus feitos não será outra, como veremos, que a própria ação humana.

4.2 AS APOSTAS DE MEFISTÓFELES

Esse processo de ressignificação do mundo, representado pela tentativa de Fausto de traduzir o texto bíblico de acordo com a sua concepção da natureza, é um passo necessário para que o caminho para sua associação com Mefistófeles seja aberto. Esta, contudo, se dará de maneira diferente da que ocorre com o Fausto de Marlowe, que toma ele próprio a iniciativa de invocar o demônio e propor o pacto. O personagem fáustico de Goethe está calejado demais por seus anos de esforço e dedicação infrutífera para abraçar tão facilmente a proposta do demônio, como se esta pudesse apagar sua história e fazer *tabula rasa* da existência consumida em atividades estéreis. No entanto, será precisamente isto o que Mefistófeles lhe oferecerá. Em seu segundo encontro com o alquimista, o demônio sugere que Fausto mude suas vestes, adotando as de um fidalgo errante, "a fim de que, livre, ao laré,/ Aprendas o que a vida é" (GOETHE, 2007a, p.157). A proposta é que Fausto se dispa de suas roupagens de erudito enclausurado, recusando-se a continuar desempenhando esse papel e, a partir daí, inicie o processo de aprendizagem do mundo, desejo que o personagem manifesta desde o início.

É de se notar o caráter tutorial com que o demônio se apresenta a princípio, oferecendo-se, quase paternalmente, a conduzir Fausto rumo ao conhecimento de um mundo ao qual não pertence e que, portanto, lhe parecerá inteiramente novo, como se fosse ele um aprendiz a despeito de uma vida inteira dedicada à sua arte. Erudito traquejado que é, porém, o desencanto do futuro pactário é grande demais para que ele creia nessa possibilidade. Para Fausto, a angústia existencial é inerente à própria vida, não simplesmente à frustração que sente em relação à ciência, portanto não seria assim tão fácil escapar de suas amarras.

Em todo traje hei de sentir as penas,
 Da vida mísera o cortejo.
 Sou velho, para brincar apenas,
 Jovem sou, para ser sem desejo.
 Que pode, Fausto, o mundo dar-te?
 Deves privar-te, só privar-te! (GOETHE, 2007a, p.159)

Neste ponto, já identificamos um aspecto crucial para a composição da personalidade fáustica. Temos aqui o conflito entre o homem que é Fausto, ainda atado ao seu papel no palco do mundo, e aquele *além-do-homem* a que se dirige o Espírito da Terra. Fausto pressente que sua atual existência é presa de limitações e não corresponde à dimensão dos seus anseios. O antídoto que vê para ela parece ser, ainda, unicamente a morte. A vida, para a qual Mefistófeles o convida, nada mais pode ser que um palco de sofrimentos e frustrações. Diz ele:

Não me cumpre um desejo, nem um só;
 Que até o presságio de algum gozo
 Com fútil critique exclui,
 Que as criações de meu espírito audacioso
 Com farsas mil da vida obstrui (GOETHE, 2007a, p.159).

E, por fim, conclui: "E da existência, assim, o fardo me contrista,/ A morte almejo, a vida me é malquista" (GOETHE, 2007a, p.159).

A discussão que se segue revela a ironia sagaz de Mefistófeles, da qual ele se vale para desarmar e seduzir o velho erudito. Começa por desacreditar a determinação de Fausto em abraçar a morte. "Contudo, nunca é a morte aparição bem vista" (GOETHE, 2007a, p.159), diz ele, como se duvidasse da autenticidade do que Fausto acabara de dizer. Este, então, afirma que não haveria destino mais feliz do que morrer no instante absoluto da glória, seja ela a vitória sangrenta ou a conquista amorosa, e que ele próprio gostaria de ter perecido diante da voz do Espírito da Terra, pois crê ter sido este o instante máximo de sua existência (GOETHE, 2007a, p.161).

Esta é uma questão bastante interessante. Fausto defende a felicidade de morrer no ponto culminante da existência e, mais adiante, condiciona o encerramento dos termos do pacto à chegada do momento supremo – as famosas palavras com que

conclamaría o tempo a interromper seu fluxo: "Oh, pára! és tão formoso!" (GOETHE, 2007a, p.169). Há, porém, uma grande incongruência entre esses dois momentos, a qual não passa despercebida à astúcia de Mefistófeles, que provoca: "Mas sei de alguém que um certo extrato amaro/ Naquela noite não bebeu" (GOETHE, 2007a, p.161). A exprobração que o demônio atira a Fausto tem duplo significado. Não se trata, como poderia parecer à primeira vista, de censura a uma possível falta de coragem de seu interlocutor para concretizar o ato, nem alusão ao fato de que mesmo para ele, Fausto, a morte não seria uma aparição bem vista. Afinal, o suicídio do futuro pactário não está entre os propósitos mefistofélicos, mas sim a conquista de sua alma por outros expedientes, pois o que está em jogo nos termos da aposta feita com o Altíssimo, como vemos no Prólogo no Céu, no início da peça, é a capacidade do demônio de conduzir Fausto pela sua estrada (GOETHE, 2007, p.53-55). Mefistófeles sugere que Fausto, no fundo, não deixa de ter esperanças na possibilidade de atingir seu intento, que o ímpeto ainda não lhe morreu de todo e que as privações de velho não são, ainda, as únicas perspectivas que lhe restam. Sua estratégia está já prevista nas palavras com que o Altíssimo lhe responde, no prólogo citado: "Erra o homem enquanto a algo aspira" (GOETHE, 2007a, p.55).

Há outro aspecto a considerar. Fausto declara feliz aquele que encontra a morte no ápice da glória e que gostaria de ter tombado ao se encontrar com o Espírito da Terra. Mefistófeles, quando lembra que ele poderia tê-lo feito pela sua própria mão, mas não o fez, sugere que tal momento estaria longe de ser o mais glorioso de sua existência, e que este ainda estaria por vir, como resultado do pacto. Fausto contra-argumenta que só não consumou o suicídio porque sua mão teria sido detida por um som que evocara em sua mente a lembrança de "um tempo ingênuo e bom" (GOETHE, 2007a, p.161). Renega o presente e apegase ao passado como se desejasse voltar a esse tempo, quando sua vida ainda não se corrompera pela esterilidade e, ao mesmo tempo, repele os anseios de glória e riqueza que governam e conspurcam o mundo (GOETHE, 2007a, p.161-163). Essa volta a um estado

primordial, como já afirmei, é exatamente aquilo com que Mefistófeles lhe acena: despir-se das vestes puídas do sábio de gabinete amargurado, cuja vida transcorre, estéril e solitária, entre frascos e papéis, para que seja restituído ao que era no tempo ainda ingênuo e bom da juventude.

Os termos do pacto que Mefistófeles propõe são, também, dignos de nota:

Obrigo-me, eu te sirvo, eu te secundo,
Aqui, em tudo, sem descanso ou paz;
No encontro nosso, no outro mundo,
O mesmo para mim farás (GOETHE, 2007a, p.167).

O demônio se oferece a ser escravo de Fausto e este em retribuição fará o mesmo por ele numa existência *post mortem*. Oferece o mundo e pede em troca a eternidade. Assim como acontece com o Fausto de Marlowe, que perde sua alma supostamente eterna em benefício do corpo de existência transitória, poderíamos dizer que não se trataria de uma boa troca, não fosse o caso de aqui também o pactário desprezar a importância de qualquer coisa que não esteja compreendida no universo natural. Se o dramaturgo elisabetano faz seu personagem negar céu e inferno para afirmar uma existência terrena, o de Goethe não se importa em sacrificar uma incerta vida eterna diante da perspectiva de realizar seu intento: obter o conhecimento absoluto, o domínio humano sobre a criação que, para ele, já não pode ser divina.

Que importam do outro mundo os embaraços?
Faze primeiro este em pedaços,
Surja o outro após, se assim quiser!
Emana desta terra o meu contento,
E este sol brilha ao meu tormento;
Se deles me tornar isento,
Aconteça o que der e vier.
Nem me interessa ouvir, deveras,
Se há, no Além, ódio, amor, estima,
E se há também em tais esferas
Algum "embaixo" e algum "em cima" (GOETHE, 2007a, p.167).

Não estamos, porém, diante da perspectiva de um inferno terreno, como o de Marlowe, ao qual o Fausto elisabetano, enamorado do mundo que é, com gosto se condenaria (MARLOWE, 2002, p.81). Para o personagem de Goethe, ao contrário, uma existência imaterial – posto que para ele o inferno certamente não é o mundo – que possivelmente adviesse após a sua morte pouco importaria. É ao conhecimento pleno do mundo que dedica sua existência e para obtê-lo não hesita em sacrificar a alma imponderável. Vale lembrar que este não é mais o Fausto recém-saído da Idade Média que vemos na tragédia de Marlowe e que, como tal, ainda tem no diabo, na perda da alma e na perspectiva do inferno uma ameaça tão presente. Se o personagem marlowiano ainda tem a sua consciência dividida entre o arrependimento e a persistência no pacto, e ainda assim luta para tomar de assalto sua humanidade das mãos do Deus cristão que preside de forma absoluta o destino dos homens durante toda a Idade Média, este Fausto goetheano é filho do Iluminismo; senhor de sua existência individual, resta-lhe adquirir o domínio sobre a natureza à sua volta. A negação que faz do mundo espiritual, a outra existência em que será não mais senhor, mas sim escravo de Mefistófeles, não é mera negação do não-terreno com a finalidade de afirmar o mundo material como único palco das ações humanas, que vemos em Marlowe, e sim a afirmação do homem, dono de sua própria alma, como senhor também da natureza, de todo o conjunto da existência, qualidade que só o conhecimento pleno pode tornar possível. A associação a Mefistófeles é o passo necessário para atingir tal plenitude, superando as limitações até então impostas à condição humana. A esse respeito, Maria Helena Gonçalves da Silva afirma:

Mefistófeles não é, pois, o símbolo do Mal em si, que o Século das Luzes não temia. No seu cepticismo está talvez vazada a atitude resultante do malogro da razão pura como instrumento do conhecimento (Kant). Mas, acima de tudo, ele é, no seu materialismo, cinismo e até niilismo, a negação como força produtiva, intrínseca à natureza, à psicologia humana e à própria História. Por isso, Fausto reconhece que não pode prescindir dele, separar-se dele, mesmo quando desejaria renunciar à sua magia e recuperar a inocência de homem inerte face à natureza (GONÇALVES DA SILVA apud BARRENTO, 1984, p.73).

A necessidade da negação está presente desde o solilóquio inicial, quando Fausto se dá conta do fracasso da razão iluminista em trazer respostas para os seus anseios. Antes, porém, de sua associação a Mefistófeles, não encontra em si a possibilidade de dar seguimento a uma contrapartida criadora em oposição ao desencanto resultante de tal negação. Mefistófeles tornará essa possibilidade real, pois se ele é o gênio que sempre nega, é também "parte da Energia/ Que sempre o Mal pretende e que o Bem sempre cria" (GOETHE, 2007a, p.139). Esta frase é reveladora da natureza de Mefistófeles, pois se uma das origens da existência, segundo o Fausto tradutor, é a Energia, com seu perene ciclo de destruição/reconstrução – em outras palavras, transformação –, Mefistófeles é parte integrante dessa energia – "Parte da parte eu sou, que no início tudo era,/ Parte da escuridão, que à luz nascença dera", diz ele (GOETHE, 2007a, p.141). Não se trata, portanto, da mera negação em si própria, mas sim da negação necessária para que o novo seja criado. É o próprio Mefistófeles quem a justifica para Fausto, afirmando que "[...] tudo o que vem a ser/ É digno só de perecer" (GOETHE, 2007a, p.139).

Para Fausto, a verdadeira escravidão é a do homem às suas limitações, diante da qual a possível servidão da alma num outro mundo, até por sua condição hipotética, tem importância reduzida. "De qualquer forma sou escravo", diz ele, "Que importa, se de outro ou de ti" (GOETHE, 2007a, p.171). Impossível não lembrar do Satã de Milton e sua famosa afirmação de que é melhor reinar no inferno que servir no céu (MILTON, 2006). Pois se a perspectiva de Fausto será a de servir no inferno, ao menos terá finalmente a oportunidade, graças à sua união com Mefistófeles, de conquistar a soberania na terra, fugir à servidão das suas limitações humanas. Ainda segundo Gonçalves da Silva,

Fausto pode, pois, renunciar a uma vida de virtude e de ascese por uma vivência livre, ousada e desinibida. As razões que no século XVI o tornavam condenável para toda a eternidade, merecem-lhe, no Século das Luzes, não só a salvação como também a glorificação (GONÇALVES DA SILVA apud BARRENTO, 1984, p.73).

Também Otto Heller, em seu *Faust and Faustus*, obra que se propõe a discutir e demonstrar os pontos em comum e a provável influência da peça de Marlowe sobre Goethe, assim caracteriza o personagem deste em comparação com seu antecessor elisabetano:

O herói de Goethe é um tipo com um alcance mais universal, menos turbulento talvez [que o de Marlowe], mas incorporando ideais de uma época mais tardia cujos interesses dominam a vida humana²⁵ (HELLER, 1972, p.25).

O Fausto goetheano, em essência, não deseja algo tão diferente do que o de Marlowe: experimentar as paixões humanas, ser humano em contato com o mundo, e não isolado por uma sede de conhecimento estéril ou limitado. Mas se em Marlowe a paixão era pelo poder mundano e o prazer carnal, o Fausto que nasce sob a influência do *Sturm und Drang* quer provar sem medidas todo sentimento do humano de que o ascetismo de seus estudos o privou, mas sem deixar de ser o homem de ciência que sempre foi.

Não penso em alegrias, já to disse.
Entrego-me ao delírio, ao mais cruciante gozo,
Ao fértil dissabor como ao ódio amoroso.
Meu peito, da ânsia do saber curado,
A dor nenhuma fugirá do mundo,
E o que a toda humanidade é doado,
Quero gozar no próprio Eu, a fundo,
Com a alma lhe colher o vil e o mais perfeito,
Juntar-lhe a dor e o bem-estar no peito,
E, destarte, ao seu Ser ampliar meu próprio Ser,
E, com ela, afinal, também eu perecer (GOETHE, 2007a, p.175).

Fausto manifesta, assim, um desejo de totalidade, de pertencer à humanidade, experimentando em si próprio todos os sentimentos que fazem do humano, humano. Novamente, Goethe contrapõe seu personagem à erudição árida, que limita mais do que favorece o pensamento intelectual de sua época. Fausto não renega a ânsia de

²⁵Goethe's hero is a type of more universal reach, less robustious perchance, but embodying ideals of a later age where interests dominate human life.

saber. O curar-se dela, porém, não implica isolar-se das paixões que o tornam homem, mas, ao contrário, mergulhar intensamente nelas, como única forma de obter um conhecimento que não seja estéril e parcial, porém totalizante e produtivo. Notável a advertência que Mefistófeles lhe faz a esse respeito: "[...] esse Todo, filho,/ Só para um Deus é feito [...]" (GOETHE, 2007a, p.175), diz ele, alertando para a suposta insensatez do desejo de Fausto, pois a totalidade é vedada até mesmo a ele que, espírito da negação, apresenta-se como parcela:

Verdade afirmo-te, singela.
Quando o homem, o pequeno mundo doudo,
Se tem habitualmente como um todo;
Parte da parte eu sou, que no início tudo era... (GOETHE, 2007a, p.141).

Aspirar a tal coisa é desejar tornar-se um deus. Isso é precisamente o que Fausto almeja, como já transparece no episódio da tradução do Evangelho de João e no da invocação do Espírito da Terra.

Mefistófeles não esconde sua satisfação ao ouvir a determinação de Fausto. Curiosamente, porém, adverte-o, quase com as mesmas palavras usadas anteriormente por Wagner, de que sua ambição é grande demais: "É curto o tempo, é longa a arte" (GOETHE, 2007a, p.177). Isto é extremamente significativo, pois se Wagner se refere à brevidade da vida humana para conquistar o conhecimento do mundo que Fausto aspira, enaltecendo o espírito das eras e instando-o para que se conforme com o que lhe é dado obter enquanto a morte não o atinge, Mefistófeles alude à transitoriedade do próprio tempo da existência para que tal conquista pudesse ser lograda por um único homem. Acrescenta ainda que se conhecesse alguém que tal condição obtivesse, ele o nomearia "Dom Microcosmo" (GOETHE, 2007a, p.177) – um homem que encerrasse em si a própria essência da humanidade. Fausto, porém, insiste, perguntando:

Mas que é que eu sou, se me é vedado, pois,
Granjejar da humanidade o diadema,
Do Eu todo a aspiração suprema? (GOETHE, 2007a, p.177).

Ao que Mefistófeles responderá:

No fim sereis sempre o que sois.
 Por mais que os pés sobre altas solas coloqueis,
 E useis perucas de milhões de anéis,
 Haveis de ser sempre o que sois (GOETHE, 200a7, p.177).

As palavras do demônio, nesse momento, se assemelham notavelmente àquelas que, na tragédia de Marlowe, o próprio Fausto profere em seu solilóquio inicial ao constatar que, apesar de ter conquistado o máximo que poderia obter da ciência de sua época, é "inda Fausto, inda um homem" (MARLOWE, 2006, p.38). Ao contrário do diabo elisabetano, que promete mais do que o seu mestre tem a sagacidade de pedir, como observa Harry Levin (LEVIN, [s.d.], p.140), este demônio do Século das Luzes recorda repetidamente a Fausto sua condição humana, ainda que seu discernimento o leve a ambicionar mais do que isso. Oferece-lhe, na verdade, aquilo que seu ancestral do século XVII conquistara, a posse do corpo. Mas essa não é mais uma oferenda tão sedutora para um filho da Era Moderna como era para o homem recém-saído da Idade Média.

Mefistófeles tentará, então, constantemente seduzir Fausto com as conquistas mundanas, as quais lhe são mais fáceis de manipular. Este, é verdade, está disposto a sacrificar sua alma e encerrar uma vida de ascese e esterilidade, disso não há dúvida, mas não em troca de meros prazeres carnavais e mundanos, e sim pelo conhecimento do mundo e da natureza que fora até então vedado ao homem, em sua existência transitória. Entretanto, todo o titanismo do personagem de Goethe já se revela no momento do pacto, quando declara:

Se vier um dia em que ao momento
 Disser: Oh, pára! és tão formoso!
 Então algema-me a contento,
 Então pereço venturoso! (GOETHE, 2007a, p.169)

Nesse ponto, contudo, evidencia-se uma diferença de interpretação entre o demônio e seu mestre terreno, pois se aquele procurará, ao longo da peça, seduzir Fausto com prazeres carnavais, poderes terrenos e conquistas parciais para tentar fazer com que ele proclame o momento definitivo, o signatário do pacto manter-se-á fiel ao seu impulso de Titã que deseja sempre obter o fogo de um Olimpo cada vez mais elevado do que aquele em que se encontra. Esse contraste, aliás, ficará claro mais adiante, quando Mefistófeles dialoga com um estudante, fazendo-se passar por Fausto. O jovem, a quem ainda falta o ímpeto do velho mestre, afirma estar disposto a trilhar o caminho da erudição, ainda que não deseje se abster dos prazeres das "belas folgas de verão", ao que o demônio responde: "O tempo aproveitai, que ele é tão fugidivo" (GOETHE, 2007a, p.187). Mefistófeles aconselha ao estudante a velha máxima de aproveitar o tempo que passa, enquanto para Fausto o que interessa é a busca pelo instante definitivo, aquele que supere e proporcione plenitude ao seu tempo de vida.

4.2.1 A Juventude Reconquistada

Firmado o contrato – que, conforme observa Marcus Vinicius Mazzari, configura-se mais como uma aposta do que propriamente como um pacto (MAZZARI, 2007a, p.155), pois o que está em jogo é a possibilidade de Fausto sucumbir à delícia do momento supremo, e não há um prazo estipulado para a vigência do acordo, como ocorre no drama de Marlowe, por exemplo –, Mefistófeles anuncia a um Fausto ainda inseguro o propósito da jornada que, juntos, passarão a empreender: "Ver o pequeno mundo, e o grande, eis o mister" (GOETHE, 2007a, p.199). Mefisto acena, dessa forma, com uma resposta imediata ao desespero do velho erudito que, no início da tragédia, condena sua limitada experiência de vida com a imprecisão: "Isto é teu mundo! chama-se a isto um mundo!" (GOETHE, 2007a, p.65), e que, dirigindo-se poeticamente ao luar que inúmeras vezes testemunhara sua dedicação infrutífera aos estudos, lamenta-se:

Ah! se eu pudesse, em flóreo prado,
 Vaguear em teu fulgor prateado,
 Flutuar com gênios sobre fontes,
 Tecer na semiluz dos montes,
 Livre de todo saber falho,
 Sarar, em banho teu, de orvalho! (GOETHE, 2007a, p.65)

Conhecer o mundo, portanto, é a perspectiva almejada por Fausto para expandir seu conhecimento imperfeito, enriquecendo-o de um saber que se construa a partir do contato com o real e da experiência viva. É bom frisar, porém, que para o herói goetheano não se trata de mera viagem de conhecimento ou de formação tardia, e sim de uma verdadeira transformação existencial, da descoberta, como anuncia o próprio Mefistófeles, de um "novo teor de vida" (GOETHE, 2007a, p.199), tarefa que, não fosse por sua associação com o demônio, certamente estaria além de seu alcance. Afinal, Fausto, até esse momento, não passa de um recluso que sabe não haver lugar para ele entre os homens, compreensivelmente inseguro diante da presença alheia:

Com esta longa barba minha,
 Falta-me o jeito airoso, a linha;
 O ensaio ser-me-á infecundo;
 Jamais soube adaptar-me ao mundo,
 Ante outrem sinto-me tão miúdo,
 Sempre estarei sem jeito em tudo. (GOETHE, 2007a, p.199)

O demônio, em resposta, oferece-lhe um conselho tranquilizador: "Isso se arranja, amigo, sem pesares;/ Hás de saber viver, assim que em ti confiares" (GOETHE, 2007a, p.199). Mefistófeles, o gênio que sempre nega, versado em mentiras e enganações, de fato providenciará para que Fausto passe progressivamente a ter confiança em si mesmo, mas fará isso na expectativa de que seu protegido ceda ao poder e aos prazeres que colocará ao seu alcance, contrariando a disposição titânica que manifestara na ocasião do pacto.

Não é de se surpreender que diversos sejam os autores que, vendo em Mefistófeles a personificação do poder econômico, consideram o capitalismo

nascente uma das forças determinantes para a ação do drama goetheano²⁶. Marcus Mazzari relata, por exemplo, como Karl Marx, em seus *Manuscritos econômico-filosóficos*, para ilustrar a noção de dinheiro e de propriedade privada capitalistas, toma a passagem em que Mefistófeles, exortando seu interlocutor a abandonar a postura melancólica e meditabunda que adotara até então e se inserir no mundo (GOETHE, 2007a, p.179), exclama:

Com a breca! pernas, braços, peito,
Cabeça, sexo, aquilo é teu;
Mas, tudo o que, fresco, aproveito,
Será por isso menos meu?
Se podes pagar seis cavalos,
As suas forças não governas?
Corres por morros, clivos, valos,
Qual possuidor de vinte e quatro pernas. (GOETHE, 2007a, p.179)

Conforme as palavras de Marx citadas por Mazzari,

Aquilo que existe para mim mediante o dinheiro, aquilo que eu posso pagar, isto é, o que o dinheiro pode comprar, é o que eu sou, o proprietário desse mesmo dinheiro. As minhas forças têm exatamente as proporções da força do dinheiro. As propriedades do dinheiro são as minhas propriedades e forças vitais, como proprietário do dinheiro. Aquilo que eu sou e posso não é de forma alguma determinado pela minha individualidade. Eu sou feio, mas posso comprar a mais bela mulher. Logo, não sou feio, pois o efeito da feiúra, sua força repugnante, é aniquilado pelo dinheiro. De acordo com minha individualidade,

²⁶Georg Lukács, em *Goethe e sua época*, apontando as raízes sociais da contraposição entre ideal e realidade empírica, advogada pela concepção filosófica idealista (LUKÁCS, 1968b, p.191), afirma que o fator decisivo, quanto a este aspecto, é

[...] a contradição entre produção social e apropriação privada. A partir dela seguem-se as contradições entre as finalidades individuais socialmente necessárias e as leis sociais que se impõem sobre os ombros dos indivíduos. (Pense-se em como a busca por superbenefícios individuais produz, enquanto se realiza, o decréscimo tendencial da taxa de benefícios). ([...] *la contradicción entre producción social y apropiación privada. De ella se siguen las contradicciones entre las finalidades individuales socialmente necesarias y las leyes sociales que se imponen a espaldas de los individuos. (Piénsese en cómo la búsqueda de superbeneficio individual produce, mientras se realiza, el descenso tendencial de la tasa de beneficio.)*) (LUKÁCS, 1968b, p.191)

Mefistófeles, de acordo com essa concepção, apelaria, podemos inferir, para a tendência individualista – e humana – da acumulação de poder (econômico ou não), em contraposição ao impulso titânico de transformação social e histórica demonstrado por Fausto, que se evidenciará sobretudo na segunda parte da tragédia.

sou parálítico, mas o dinheiro me proporciona vinte e quatro pernas; portanto, não sou parálítico. [...] Eu, que através do dinheiro consigo tudo a que aspira um coração humano, não possuo assim todas as capacidades humanas? O dinheiro não converte portanto todas as minhas incapacidades em seu contrário? (MARX apud MAZZARI, 2007a, p.179-180, nota 6)

Marshall Berman recorre à mesma passagem do *Fausto* para afirmar que

O dinheiro funcionará como um dos mediadores cruciais: como diz Lukács, 'o dinheiro como extensão do homem, como poder sobre outros homens e circunstâncias'; 'mágica ampliação do raio de ação humana por meio do dinheiro'. Fica óbvio, assim, que o capitalismo é uma das forças essenciais no desenvolvimento de Fausto. (BERMAN, 1986, p.56)

O próprio Berman, no entanto, completa:

Porém, há vários temas mefistofélicos, aí, que ultrapassam o campo de ação da economia capitalista. Primeiro, a idéia evocada nos primeiros versos de que a mente e o corpo humanos, com todas as suas capacidades, estão aí para serem usados, quer como ferramentas de aplicação imediata, quer como recursos para um desenvolvimento de longo termo. Corpo e alma devem ser explorados com vistas a um máximo retorno – mas não em dinheiro, e sim, em experiência, intensidade, vida vivida, ação, criatividade. Fausto se alegrará em servir-se do dinheiro para atingir esses fins (Mefistófeles fornecerá o suprimento necessário), todavia a acumulação de dinheiro não é um dos seus objetivos. Ele se tornará uma espécie de capitalista simbólico, mas seu capital, que ele colocará incessantemente em circulação, no encalço de uma expansão ininterrupta, será ele próprio. (BERMAN, 1986, p.56)

Convém lembrar que a passagem tomada por Marx e Berman vem em resposta a uma das objeções apresentadas por Fausto, em que afirma perante o demônio sua desesperança e desencantamento:

FAUSTO
Sinto-o, amontoei debalde sobre mim
Todos os bens da inteligência humana,
E quando estou a descansar, no fim,
Novo vigor do íntimo não me emana;
Não me elevei junto ao meu fito,
Não me achei mais do Infinito (GOETHE, 2007a, p.177-179)

A amargura de Fausto se deve aqui não somente à esterilidade de sua existência pregressa, mas, sobretudo, à falta de vigor para se lançar à empreitada

por que seus sonhos clamam, agora que está, como afirma, próximo do fim. Tal vigor lhe é oferecido por Mefistófeles. Assim como o feio capitalista de Marx pode comprar o amor de belas mulheres graças ao seu poder econômico, o velho e esgotado sábio reencontrará o vigor da juventude mediante a ação do demônio poderoso ao qual ele se associa.

Torna-se compreensível, portanto, a importância do papel desempenhado pela recuperação da juventude perdida na peça de Goethe, importância que, ao menos com tamanha extensão e relevância, não está presente em versões anteriores. Tal significância, aliás, já se manifesta antes da aparição de Mefistófeles, pois são as lembranças pascoais da infância e da juventude que afastam a taça de veneno dos lábios de Fausto. O rejuvenescimento de que trata Goethe não é a mera recuperação do corpo jovial e saudável, como se poderia talvez pensar, mas sim o revigoramento da pulsão criadora e da sede de experiência viva, embotadas por uma existência em franca decrepitude.

Por meio do personagem título de seu *Macário*, Álvares de Azevedo afirma, após refletir que "a descrença é a filha enjeitada do desespero", que Fausto é Werther que envelheceu (AZEVEDO, 2006, p.84). Lukács assim explica o suicídio do eternamente jovem personagem de Goethe:

Muitos são os que sucumbem pelos mesmos conflitos que Werther. Porém sua ruína é menos heróica, menos gloriosa, maculada por comprometimentos e capitulações. Werther se mata porque não quer abandonar absolutamente nenhum de seus ideais humanistas, porque quanto a essas questões desconhece o comprometimento. Esse caráter retilíneo e intacto de sua tragicidade dá à sua ruína a luminosa beleza que hoje continua sendo o encanto indestrutível do livro (LUKÁCS, 1968b, p.85)²⁷

²⁷*Muchos son los que sucumben por los mismos conflictos que Werther. Pero su ruina es menos heroica, menos gloriosa, sucia de compromisos y capitulaciones. Werther se mata porque no quiere abandonar absolutamente nada de sus ideales humanistas, porque en esas cuestiones no conoce el compromiso. Ese carácter rectilíneo e intacto de su tragicidad da a su ruina la luminosa belleza que hoy sigue siendo el encanto indestructible del libro* (LUKÁCS, 1968b, p.85).

Fausto, de fato, demonstra o mesmo apego inflexível aos valores humanistas. Exemplo disso são os termos que ele próprio impõe ao pacto demoníaco, de jamais sucumbir aos apelos hedonistas que o poder posto à sua disposição certamente suscitarão, esmorecendo assim o seu ímpeto por conhecimento²⁸. Seu suicídio simbólico, interrompido apenas, como afirmei anteriormente, pela evocação da primeira juventude pelos festejos pascais, deve-se à conclusão de que seus ideais de juventude resultaram vãos, pois em lugar do conhecimento absoluto, conquistou a excelência numa cultura alienada e portanto irreal. Se é verdade que o povo da vila manifesta seu reconhecimento pelos esforços de Fausto, em seus anos de formação, para salvá-los da morte e da peste, este reconhece que seu papel no caso foi o de um experimentador desvinculado de valores éticos e humanos, cuja atuação, exatamente por isso, provocou tantas mortes quanto a doença que pretendia erradicar (GOETHE, 2007a, p.115). Fausto, assim, tem consciência da perda de seus vínculos com os valores da juventude e a lamenta.

Esse fato encontra uma correspondência na cena, já mencionada, que se segue à realização do pacto, quando o demônio, numa demonstração de seu caráter farsesco e mofino, traveste-se no próprio Fausto para receber um jovem estudante à procura de aconselhamento acadêmico. A passagem encontrava-se já presente no *Urfaust*, o que é digno de nota, visto que nem mesmo a cena do pacto havia sido até então composta por Goethe. Na versão definitiva da tragédia, Goethe elimina do episódio algumas passagens que têm relação com a vida estudantil da Alemanha de sua juventude, repletas de sarcasmo juvenil dirigido às condições de vida e moradia encontradas pelos jovens que migravam para Leipzig. Assim depurada, a cena exhibe

²⁸Otto Heller, em seu *Faust and Faustus*, comparando os personagens dos dramas de Marlowe (Faustus) e Goethe (Fausto), afirma que "A fome de Faustus por experiência é, também, gluttona, mas não tão onívora quanto a de Fausto; ele deseja as boas coisas da vida, pela dor e o sofrimento não tem apetite" (*Faustus' hunger for experience, too, is gluttonous, but not as omnivorous as Faust's; he craves the good things of life, for pain and sorrow he has no appetite*) (HELLER, 1972, p.63).

um Mefistófeles irônico dirigindo seus dardos contra a academia e as ciências, que ele obviamente conhece muito bem.

Quanto ao estudante, ele próprio é um aspirante a Fausto, que deseja conhecimento amplo e erudição totalizante e espera encontrar isso por meio dos estudos, como podemos ver pela fala em que comunica ao Mefisto disfarçado de Fausto a faculdade que elegeu para seus estudos: "Quero ficar muito erudito,/ Perceber tudo o que há na terra,/ E tudo o que no céu se encerra,/ Natura e ciência, ao infinito." (GOETHE, 2007a, p.185). A ambição do jovem é, portanto, similar à de Fausto: deseja conhecer os segredos de céus e terras e por isso abraça o estudo da ciência. Mefistófeles, ironicamente, sugere-lhe começar os estudos pela lógica, que então lhe adestraria o espírito voltado para um conhecimento potencialmente infinito com os borzequins apertados do método, que no texto original de Goethe é equiparado ao instrumento constritor de tortura usado durante a Inquisição, conhecido como botas espanholas (*spanische Stiefeln*) (GOETHE, 2007a, p.187), o qual esmagava as pernas de suas vítimas, impedindo-as de caminhar por sua própria conta.

Haroldo de Campos, em seu *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, chama a atenção para o modo como, nesta passagem, Mefistófeles distorce o sentido da preleção didática, insinuando no espírito do estudante a aversão pelo rigor acadêmico ("Firmais-me o ódio. Oh, quão feliz/ Daquele a quem guiais e instruí!", diz ele ao falso doutor Fausto) (GOETHE, 2007a, p.191) e atraindo sua atenção para os prazeres da sensualidade mundana. Segundo Campos,

Diante do jovem candidato seduzido e extasiado (e que não se dá conta da burla a que está sendo submetido), a preleção de orientação pedagógica é levada até à sua mais completa inversão. Mefistófeles zomba da ciência e faz o elogio da abundância sensual da vida, à qual o saber teórico se opõe com sua plúmbea coloração mortuária [...] (CAMPOS, 2005, p.84)

Convém ressaltar mais um aspecto nesse diálogo humoroso entre o diabo e o aspirante a erudito. Mefistófeles usa palavras bastante semelhantes – na tradução brasileira de Jenny Klabin Segall, praticamente as mesmas – para exortar o

jovem a abraçar a medicina (pois esta melhores oportunidades lhe daria para satisfazer sua lascívia) e para tranquilizar Fausto quanto aos seus temores de inadaptação ao mundo que passará a conhecer. Diz ele ao estudante: "E assim que em vós mesmo confiardes,/ Os outros em vós confiarão" (GOETHE, 2007a, p.195) ("*Und wenn Ihr Euch nur selbst vertraut,/ Vertrauen Euch die andern Seelen*") (GOETHE, 2007a, p.194), enquanto para Fausto, o conselho é "Isso se arranja, amigo, sem pesares;/ Hás de saber viver, assim que em ti confiares" (GOETHE, 2007a, p.199) ("*Mein guter Freund, das wird sich alles geben;/ Sobald du dir vertraust, sobald weißt du zu leben*") (GOETHE, 2007a, p.198). Notavelmente, no primeiro caso o conselho é oferecido a um jovem ainda inexperiente com ambições acadêmicas, enquanto no segundo, o destinatário das palavras do diabo é um homem já avançado em idade, já farto do que a vida acadêmica lhe ofereceu, cuja inexperiência e insegurança advêm de seu isolamento e falta de vivência, e dizem respeito à sua inadequação ao mundo exterior. Ainda mais notável é o fato de que o jovem é, como afirmei acima, um aspirante a Fausto, um provável reflexo do que teria sido um Fausto juvenil, prestes a mergulhar em seu universo de retortas e livros empoeirados.

Tal similaridade é reforçada pela já comentada nostalgia da juventude demonstrada por Fausto em diversos momentos, tomando tal fase da vida como um tempo aberto a possibilidades que não se concretizaram, pois toda pulsão criativa se degenerou em esterilidade. Revela-se, em tais momentos, a oposição entre a maturidade esgotada e estéril e uma juventude que simboliza o impulso criador. A visita do estudante ao gabinete de Fausto reforça tal oposição e a galhofa de Mefistófeles dirigida contra a academia reafirma o caráter esterilizante do saber escolástico que determinou a experiência do pactário: "Gris, caro amigo, é toda teoria,/ E verde a áurea árvore da vida" (GOETHE, 2007a, p.195).

A descoberta do mundo que Mefistófeles oferece a Fausto, portanto, implica a redescoberta do ímpeto perdido da juventude, e a recuperação de tal ímpeto será um dos primeiros frutos do pacto.

4.2.2 Na Cozinha da Bruxa

No episódio denominado *A cozinha da bruxa*, Fausto, em dado momento, põe-se a contemplar um espelho. A imagem que vê no reflexo provoca-lhe, pela primeira vez, o assombro e deslumbramento que se experimenta diante do inaudito. A figura vista pelo pactário na cozinha da velha feiticeira que, como uma das primeiras providências resultantes do pacto demoníaco, lhe tirará "trinta anos da carcaça rota" (GOETHE, 2007a, p.241), é a de uma mulher que desfila como uma sombra provocantemente fugidia diante de seus olhos celibatários, fazendo-o perguntar a Mefistófeles: "Como! é tão bela a forma feminina?/ Devo ver nesse corpo em lânguido quebranto/ A síntese da criação divina?/ Na terra há formosura tal?" (GOETHE, 2007a, p.251). Seu assombro é explicável: tendo renunciado ainda na juventude, em nome de uma ciência hermética e estéril, aos prazeres e vivências proporcionados pelo contato com o mundo, Fausto desconhece a beleza e tem sublimada a libido e a pulsão erótica. Tais sentimentos lhe são de tal forma desconhecidos, que chega a sentir medo diante deles, e por pouco não cede ao impulso de recuar em pânico ("Meu peito principia a arder!/ Fugamos, já, com prontidão") (GOETHE, 2007a, p.253).

Tal evento condiz com os propósitos de Mefistófeles, que desde o início se empenha em voltar a atenção de seu protegido para os apelos suscitados por prazeres mundanos. Já na Taberna de Auerbach, como vemos na cena imediatamente anterior à da Cozinha da Bruxa, Mefisto leva o velho sábio para conhecer a grande "festa de alegres companheiros" (GOETHE, 2007a, p.203) que é a vida boêmia, sem obter sucesso, visto que Fausto permanece alheio a tal esbórnica, que nele não exerce atração alguma, chegando mesmo a sugerir que partam no clímax da libação (GOETHE, 2007a, p.229). A visão que o espelho revela ao pactário, porém, é forte o suficiente para tentá-lo a deixar de lado as reservas que até ali manifestava quanto à perspectiva de recorrer aos feitiços da bruxa recrutada por Mefistófeles para rejuvenecê-lo, a qual,

segundo o erudito, não passa de uma "velha indouta" (GOETHE, 2007a, p.241). Ainda que ostentando até o fim sua resistência aos rituais da feiticeira, que segundo ele não passam de enganações supersticiosas, "logro absurdo e repugnante" (GOETHE, 2007a, p.261), às quais devota seu ódio erudito, Fausto bebe a poção que lhe é oferecida ao som da algaravia ritualística da velha.

Passado o ritual, porém, e bebida a poção da bruxa, Fausto terá de volta o vigor levado pelos anos de estudo fatigante. Ficaré logo evidente, no entanto, que pactário e demônio atribuem diferentes significados a tal rejuvenescimento. Para Mefistófeles, a poção que restitui o vigor a Fausto recobra também, e acima de tudo, sua libido. E será esse efeito que o demônio procurará explorar a seu favor, certo de que seu protegido cederá à pulsão da carne:

MEFISTÓFELES (*a Fausto*)

Vem, vem, depressa, eu te conduzo;
Terás de transpirar do modo mais profuso,
Para que dentro e fora a força vá atuando.
Da nobre ociosidade o apreço, após, te ensino,
E em breve sentirás, com o gozo mais genuíno,
Cupido a estrebuchar-se em lépido desmando. (GOETHE, 2007a, p.267)

O desejo de Fausto, no entanto, é mais amplo do que julga Mefisto. Seduzido ele se encontra, é verdade, mas não pela carnalidade, como gostaria o demônio. Ainda que o ambiente da velha feiticeira lhe cause repulsa, Fausto expressa o desejo de permanecer ainda pelo tempo necessário para um último olhar à imagem feminina que vira no espelho: "Só quero ainda espreitar no espelho a aparição!! Mulher nunca houve como aquela!" (GOETHE, 2007a, p.267). Se a imagem que vê no reflexo é de uma mulher inigualável a qualquer outra que jamais existiu é porque, na verdade, o que Fausto já vislumbra é o próprio princípio feminino, a que Goethe denominaria o *Eterno-Feminino*, o impulso que leva o homem a amar e, com isso, como aponta Ortega y Gasset em seus *Estudos sobre o amor*, eleva-o zenitalmente (ORTEGA y GASSET apud ALVES, 1998, p.83-84), fazendo-o ascender sobre sua própria existência. Tal imagem

exerce tamanha atração sobre o pactário sobretudo porque pressente nela a antítese da esterilidade de sua vida pregressa.

Neste ponto, portanto, define-se a divergência crucial entre as intenções de Fausto e Mefistófeles. Este, em oposição às aspirações zenitais desde sempre demonstradas pelo erudito, em mais uma de suas apostas, planeja um destino mais terreno, mundano e carnal, para seu protegido, o que fica claro na resposta por ele dada ao pedido de Fausto:

Não! não! há de surgir-te, em carne e osso, a visão,
Do sexo em breve a flor mais bela²⁹.

(Baixo)

Com esse licor na carne abstinência,
Verás Helena em cada fêmea. (GOETHE, 2007a, p.267)

Em outras palavras, enquanto Fausto aspira a um modelo feminino que, como a Helena da epopéia homérica, represente em si a própria beleza, Mefistófeles aposta no caminho oposto, o de que Fausto, movido pela ação rejuvenescedora e sexualmente estimulante da beberagem preparada pela bruxa, passe a ver em cada mulher a própria Helena, mas não será exatamente isso o que acontecerá.

4.2.3 Margarida em seus Cárceres

O homem que emerge da *Cozinha da bruxa* já não é o mesmo que, com evidente insegurança, lamentava sua inadequação ao mundo. Restituído o vigor da juventude, Fausto se demonstra disposto a usufruir plenamente das prerrogativas que lhe vieram com o pacto demoníaco. De modo muito diferente do que acontece com seu antecessor elisabetano, a quem o demônio oferece mais do que ele tem a sagacidade de pedir, o Fausto de Goethe logo procura assumir as rédeas do próprio destino, cumprindo o que preconizara Mefistófeles com a frase já aqui mencionada:

²⁹As palavras usadas aqui por Mefistófeles antecipam e anunciam a aparição de Margarida. Compare-se este verso com o que dela dirá Valentim, na cena *Noite*: "Do sexo inteiro ela é o adorno" (GOETHE, 2007a, p.409).

"Hás de saber viver, assim que em ti confiares" (GOETHE, 2007a, p.199). É, com efeito, o Fausto confiante anunciado por Mefisto que encontraremos na cena que se segue à da *Cozinha da bruxa*, a qual dá início ao conjunto de cenas que compõem a tragédia de Margarida. Sua reação ao encontrar aquela que completará o trio de personagens principais nesta primeira parte da tragédia é muito distante do temor beirando o pânico que experimentara anteriormente, diante da imagem feminina refletida no espelho da bruxa. Fausto nem mesmo titubeia diante da recusa da jovem mulher, após abordá-la na rua, oferecendo-lhe "braço e companhia" (GOETHE, 2007a, p.271), e exige que Mefistófeles o ajude a possuí-la:

FAUSTO

Por Deus, essa menina é linda!
Igual não tenho visto ainda.
Tanta virtude e graça tem,
A par do arzinho de desdém.
A boca rubra, a luz da face,
Lembrá-las-ei até o trespasse!
O modo por que abaixa a vista,
Fundo, em minha alma se regista,
Sua aspereza e pudicícia,
Aquilo então é uma delícia!

(*Entra Mefistófeles*)

FAUSTO

Escuta, tens de arranjar-me a mocinha! (GOETHE, 2007a, p.271)

A atração de Fausto por Margarida é, portanto, imediata. No entanto, como bem observa Marcus Mazzari, o desenvolvimento da cena torna evidente que Mefistófeles já acompanhava os passos da moça e que, portanto, já a identificara como a provável parceira de seu protegido:

Observe-se que Goethe cria implicitamente um contraste entre os espaços anteriores a esta cena em rua aberta: enquanto Fausto está vindo da "cozinha da bruxa", a moça acaba de deixar a igreja. Das palavras posteriores de Mefistófeles pode-se depreender que, na verdade, este já havia espionado e de certo modo "eleito" Margarida para a aventura amorosa de Fausto. (MAZZARI, 2007a, p.269)

De fato, o demônio opõe à demanda de Fausto o argumento de que não teria poder algum sobre a jovem, pois acabara de vê-la no confessionário, e de tal forma o padre a havia considerado isenta de pecados que "foi à confissão à toa" (GOETHE, 2007a, p.273). As objeções de Mefistófeles, enaltecendo a pureza e a ingenuidade de Margarida, são à primeira vista curiosas, tratando-se do diabo. No entanto, é bom lembrar que Mefisto jamais deixa de ser o espírito que sempre nega, o demônio que se vale da mentira e do cinismo para tentar as almas dos mortais. Como as feiticeiras de *Macbeth*, que mentem dizendo a verdade, Mefistófeles declara a impossibilidade de conquistar Margarida por artes demoníacas apenas para tornar a possibilidade de seduzi-la ainda mais atraente para Fausto, ressaltando as características de ingenuidade pueril que já haviam avivado seu desejo. Marshall Berman afirma que:

Gretchen – a jovem que se torna o primeiro poema de Fausto, depois sua primeira amante, por fim sua primeira vítima – o atrai antes de mais nada como símbolo de tudo o que de mais belo ele havia abandonado e perdido no mundo. Ele se deixa enfeitiçar por sua inocência infantil, sua simplicidade provinciana, sua humildade cristã. (BERMAN, 1986, p.60)

Novamente, portanto, encontramos o tema do tempo da juventude ainda não corrompida, tão caro a Fausto. De modo análogo ao que ocorrera anteriormente com a cena dos festejos de Páscoa e os sentimentos evocados por eles, Margarida simboliza ou, mais do que isso, corporifica a beleza de uma época ainda não conspurcada pela decrepitude estéril que se apoderara da própria existência de Fausto e que, antes do pacto, figurava-se irrevogavelmente perdida.

Os epítetos empregados para se referir a ela, no diálogo que se segue, significativamente associam-na a características virginais e divinizadas, no caso de Fausto (*mocinha, menina, anjo de mulher, anjo formoso*), ou meramente infantilizadas, no de Mefistófeles (*jovem ingênua e boa, bonequinha humana e belezinha*) (GOETHE, 2007a, p.271-275). Há, porém, uma diferença de sentido ainda mais importante entre as qualificações adotadas por ambos. Enquanto Fausto tende a idealizá-la, conferindo-lhe atributos angelicais – ainda que inequivocamente demonstre atração

sexual por ela e a reconheça como mulher sexualmente madura ("Mas quatorze anos já há de ter")³⁰ (GOETHE, 2007a, p.273) –, Mefistófeles, referindo-se a ela como "bonequinha humana" e "belezinha" (GOETHE, 2007a, p.275), afirma sua materialidade e o apelo sexual que ela desperta. Assim, ainda que ambos descrevam Margarida com traços de inocência e ingenuidade, Fausto tende a elevá-la a um patamar superior ao do restante da humanidade, aproximando-a daquele zênite para o qual conduz, segundo Ortega y Gasset, a atração exercida pela mulher goetheana (ORTEGA y GASSET apud ALVES, 1998, p.83-84). Nas palavras de Mefisto, ao contrário, ela aparece imatura, pequena e tendendo à insignificância, nada mais do que uma boneca humana, cujo destino não vai além do ser usada em proveito do prazer erótico masculino.

Essa divergência se tornará mais marcante na cena seguinte, denominada *Crepúsculo*, em que homem e demônio se introduzem no quarto de Margarida. A divinização da imagem da menina por parte de Fausto se intensifica e até mesmo o ambiente em que ela vive reveste-se de uma aura paradisíaca: "Ó mão tão doce e angelical! Fazes da choça um reino celestial" (GOETHE, 2007a, p.283). Se Fausto anteriormente ficara impressionado com a figura da jovem, idealizando sua imagem, mas nutrindo por ela um desejo predominantemente carnal, ao passar algum tempo sozinho na alcova da moça, toma contato com aspectos importantes de sua personalidade, de forma que seu desejo começa a adquirir novos contornos, e ele chega mesmo a se recriar pela própria volúpia:

Abala-me que extático tremor!
Voar-me-iam, horas, aqui, breves!
Aqui, ó natureza, em sonhos leves,
Moldaste o inato anjo de amor;
Aqui lhe enchia o tenro seio,
Da vida a quente e doce aragem,
E aqui, num santo, puro enleio,
Teceu-se a encantadora imagem!

³⁰Conforme explica Mazzari na edição comentada de *Fausto*, de acordo com o direito em vigor à época de Goethe, era essa a idade a partir da qual tinha início a maioridade legal e o reconhecimento da maturidade sexual feminina (MAZZARI, 2007a, p.273, nota 3).

E tu! que foi que aqui te trouxe?
 Que emoção sinto, estranha e doce!
 Que me põe na alma este langor espesso?
 Miseró Fausto! ah, já não te conheço.

Paira um vapor de encanto neste espaço?
 Só me impelia a sede de gozar,
 E em mágica de amor sinto que me desfaço!
 Somos joguetes dos tremores do ar?
 E se ela neste instante entrasse cá,
 Como expiarias o teu desrespeito!
 Grande homem, quão pequeno, ah!
 Jazer-lhe-ias aos pés, desfeito! (GOETHE, 2007a, p.283-285)

Curiosamente, a ânsia pelo gozo erótico, despertada pela visão da presença física de Margarida, cede lugar ao sentimento amoroso tão logo Fausto penetra no ambiente ordenado do quarto da jovem. Como observa Marcus Mazzari, há uma forte associação entre o "cubículo" (no original, *Kerker*, ou cárcere) (MAZZARI, 2007a, p.281, nota 2) que Margarida, com sua caprichosa dedicação ao trabalho doméstico, transforma em verdadeiro santuário e o quarto de trabalho de Fausto, anteriormente também qualificado como "cárcere" (GOETHE, 2007a, p.281, nota 2). Tal relação, é bom salientar, dá-se por oposição, pois enquanto o laboratório do erudito é um ambiente poeirento e desordenado, sufocantemente preenchido por livros e vidrarias e obscurecido por vidraças empoeiradas, o quarto da jovem, ainda que minúsculo, é claro, arejado e limpo, banhado pela luz crepuscular³¹, já indicando a relação de complementaridade entre opostos que se estabelecerá entre os personagens. Mazzari assim explica as reiteradas referências à ordem e ao asseio com que Margarida conserva seus aposentos, e a impressão que causa em Fausto e Mefistófeles:

Na indicação cênica [...], o adjetivo alemão *reinlich*, traduzido por "asseado", vai além do significado de limpeza e asseio próprio de uma jovem burguesa que, com o "gênio da ordem e harmonia" – como dirá Fausto em seguida –, sabe "desdobrar na mesa a guarnição" e, enquanto método eficiente de limpar o assoalho, "encrespar no chão a areia fina". *Reinlich* ou *rein* (como dirá

³¹Mazzari observa, no entanto, que ao designar o quarto da jovem como um *cárcere*, Goethe prenuncia também o futuro cárcere real em que Margarida terá sua tragédia consumada (MAZZARI, 2007, p.281, nota 2).

Mefistófeles no verso traduzido como "Têm poucas jovens tanto alinhado") está conotando também "pureza, espiritualidade, religiosidade", qualidades que farão de Margarida uma oponente natural de Mefistófeles. (MAZZARI, 2007a, p.279)

No entanto, o próprio Mazzari sugerira, em nota anterior, que tendo observado Margarida previamente, Mefistófeles a teria de alguma forma eleito para se tornar a amante de Fausto (MAZZARI, 2007a, p.269). Ainda que tal afirmação possa aparentemente apontar um paradoxo, a razão por que o demônio teria escolhido Margarida é compreensível. Assim como Fausto, anteriormente à consumação do pacto, descobre-se prisioneiro de seu próprio quarto de trabalho – o que equivale a dizer, de sua própria vida –, a jovem de maneiras ingênuas e inocentes é igualmente prisioneira, como nos dá a entender a referência aos seus aposentos como um cárcere, do modo de vida provinciano, feudal e tradicionalista em que vive, e nutre, como veremos, esperanças de mudar sua condição, o que a torna equivalente a Fausto. Marshall Berman refere-se a esse aspecto ao afirmar:

Veremos como, na verdade, ela [Margarida] é tão inquieta aí quanto Fausto o era em seu estúdio, embora lhe falte o vocabulário para expressar seu descontentamento, até a aparição de Fausto. Não fosse por essa inquietação interior e ela seria insensível a Fausto; ele não teria nada a lhe oferecer. Seu trágico romance não se desenvolveria se eles não fossem espíritos afins, desde o início. (BERMAN, 1986, p.53-54)

Mefisto, por outro lado, nada teria a perder com a oposição desempenhada por Margarida. Caso fosse ela apenas uma das várias "fêmeas" em que, segundo anunciara, Fausto veria Helena por efeito da poção mágica da bruxa (GOETHE, 2007a, p.267), sua presença no drama seria inócua, e contribuiria apenas para avivar o apetite erótico de Fausto, o que condiziria com os interesses de Mefistófeles. Sendo ela quem é, porém, um espírito afim a Fausto, como aponta Berman (1986, p.54), apresentam-se duas possibilidades, nenhuma das quais atentaria contra os propósitos do diabo. Caso o pactário cedesse definitivamente ao impulso amoroso, renunciando ao ímpeto *fáustico* que o move desde o início, os termos do pacto se concretizariam, e Mefistófeles poderia reivindicar a sua alma. No caso oposto, seu protegido se manteria fiel à personalidade fáustica e, saciada a necessidade de amor e prazer,

recusar-se-ia a permanecer no novo cárcere imposto pelo pequeno mundo em que vive Margarida, avançando em sua jornada de conhecimento, o que adicionalmente acarretaria a perda da jovem. Isso, como sabemos, de fato virá a acontecer.

Contudo, faz-se necessário discutir com mais cuidado a questão da inocência ingênua de Margarida. Marshall Berman, em citação reproduzida acima, refere-se à "inocência infantil" de Margarida, assim como à sua "simplicidade provinciana, sua humildade cristã" (BERMAN, 1986, p.60), atributos que indubitavelmente a personagem apresenta. No entanto, em meio à inegável candura de Margarida, evidencia-se progressivamente um forte desejo de ascensão social, pois esta se apresenta como o único caminho consistente para escapar ao cárcere do pequeno mundo provincial em que vive. Tal possibilidade seria por certo favorecida por seu envolvimento com um cavalheiro de posses, como Fausto se apresenta. Os primeiros sinais de que Margarida manifesta essa percepção se evidenciam já no breve solilóquio que a personagem tem em seu quarto, no início da cena *Crepúsculo*, enquanto trança e prende pensativamente seus cabelos:

O senhor de hoje, quem me dera
Saber-lhe o nome, quem ele era!
Tinha, certo é, figura altiva
E de alta casa se deriva;
Na frente dele isso se lia...
Prova-o também sua ousadia. (GOETHE, 2007a, p.281)

Margarida é, sem dúvida, dotada de beleza feminina, tanto quanto da inocência e imaturidade típicas de alguém que ainda não desatou os laços com a infância, como apontam reiteradamente os outros personagens. No entanto, sua inocência não a impede de almejar elevar-se rumo a uma posição social mais alta do que aquela à qual estaria fadada por nascimento e pela estrutura social de bases feudais em que vive. Tal tensão entre inocência e ambição não passa despercebida a Mefistófeles. Instado por Fausto a providenciar um fino presente para conquistar os favores de Margarida, o demônio fornece um estojo com jóias roubadas alhures e sugere que Fausto o deposite no cofre em que a garota guarda seus pertences íntimos:

Vamos, ali dentro o coloques,
 Perde ela o juízo, abrindo o cofre,
 Pus dentro um molho de berloques,
 Conquistaria a outra, de chofre.
 Mas é brinquedo e ela é criança. (GOETHE, 2007a, p.285)

Mefisto sugere, com tais palavras, que caso se tratasse de uma mulher já madura, e não de uma criança, como ela ainda é, vivendo nas mesmas condições que Margarida e nutrindo as mesmas ambições que ela, a conquista seria imediata. Gretchen³², porém, tem ainda a inocência de uma criança e portanto é necessário valer-se de um *brinquedo* capaz de estimulá-la a tomar consciência de sua feminilidade, da mulher em que ela rapidamente se transforma, e do seu poder de sedução, capaz de conquistar o altivo cavalheiro que ela julga ser Fausto. Com o presente suntuoso, Mefisto procura estimular a mulher Margarida a abandonar de vez a infância e, ainda que ela seja uma jovem burguesa e pobre, sonhar-se como uma dama da nobreza. O palpite do companheiro de Fausto logo se demonstra correto. A reação de Margarida é de puro deslumbramento:

[...]

Que é isso? Deus do Céu! à fé,
 Em minha vida não vi cousa igual!
 Que adorno! a uma fidalga, até,
 Não ficaria em festas santas mal!

[...]

Fossem somente os brincos meus!
 Dão logo um outro aspecto à gente!
 De que nos serve a graça, o viço?
 É belo e bom, não se desmente,
 Porém a cousa fica nisso;
 Quase com dó nos louvam ricos, nobres,
 Para o ouro tende,
 E do ouro pende,
 Mas tudo! Ai de nós pobres! (GOETHE, 2007a, p.291)

³²Ao longo da tragédia, Goethe se vale com frequência desse diminutivo para se referir a Margarida (no original, *Margarete*). Em um de seus comentários à tradução de Jenny Klabin Segall, Marcus Mazzari explica que além deste apelido, Goethe usa também outras formas diminutivas para nomear a personagem, como *Margretlein*, *Gretelchen* e *Gretel*, as quais, no entanto, não foram mantidas pela tradutora (MAZZARI, 2007, p.269).

Gretchen agora lamenta claramente sua condição social e ressent-se de que, ainda que tenha beleza e juventude, tais atributos de nada lhe valem por não vir da classe aristocrática, numa lástima bastante semelhante à que Fausto proferira anteriormente contra o conhecimento estéril de que é detentor. O presente deixado por Fausto e Mefistófeles em seu armário, porém, acena com a possibilidade de um destino diferente. Berman assim descreve o momento em que Margarida se dá conta disso:

Enquanto se contempla, percebemos que Gretchen é mais afeita às coisas mundanas do que Fausto espera. Ela sabe tudo a respeito de homens que adulam moças pobres com presentes valiosos: como eles se comportam depois e como a história normalmente termina. Ela sabe, também, como a pobre gente à sua volta cobiça essa espécie de coisas. É um fato doloroso da vida que, a despeito da atmosfera de pio moralismo que sufoca essa cidade oprimida, a amante de um homem rico vale muito mais que um santo faminto. (BERMAN, 1986, p.54)

A sagacidade de Mefistófeles naturalmente não deixa de perceber tal coisa. Ainda que enfurecido pelo fato de que o primeiro presente oferecido a Margarida acabou parando nas mãos da Igreja por intervenção da mãe da menina, o demônio logo providencia, a pedido de Fausto, jóias ainda mais ricas. A ambição adolescente de Margarida, assim como o não-conformismo para com as convenções de seu meio, não tardam a se revelar, pois ao contrário do que ocorrera na primeira vez, a jovem oculta o presente, guardando-o para si. Marshall Berman descreve este momento em que Margarida se dá conta de que uma outra vida é possível como o instante da descoberta do próprio desenvolvimento, em que a criança sujeita às regras impostas pelos adultos à sua volta cede lugar à mulher que, pela primeira vez, toma consciência da possibilidade de ser dona do próprio destino:

Nunca ninguém lhe deu nada; ela cresceu pobre, tanto de amor como de dinheiro; nunca pensou em si como merecedora de presentes ou das emoções que presentes supostamente implicam. Agora, enquanto se olha no espelho – talvez pela primeira vez na vida – uma revolução acontece em seu íntimo. De súbito ela se torna reflexiva; capta a possibilidade de se tornar diferente, de mudar – a possibilidade de se desenvolver. Se alguma vez ela se sentiu à vontade nesse mundo, nunca mais voltará a adaptar-se a ele. (BERMAN, 1986, p.61)

Detentora de um segredo inédito em sua existência, Margarida revela-o apenas à sua confidente, a vizinha Marta Schwerdtlein, que nas palavras de Mefistófeles, "[...] é mulher digna de nota/ Para o alto ofício de alcajota!" (GOETHE, 2007a, p.325). Marta, como observa Mazzari em um de seus comentários à obra, "espevitada e alcoviteira, desempenhará para sua jovem vizinha um papel semelhante ao que Mefistófeles exerce para Fausto nessa aventura amorosa" (MAZZARI, 2007a, p.301). Ela aconselhará a inexperiente Margarida a esconder de sua família o conhecimento das jóias recebidas, usando-as unicamente às ocultas. Apresentando-se em sua casa como o emissário da notícia, inverídica, da morte do marido que há tempos a abandonara tomando rumo desconhecido, Mefistófeles fará com que Marta atue como favorecedora dos encontros entre Fausto e a jovem. Nessa ocasião, o demônio não perde a oportunidade de avivar as aspirações de ascensão social de Margarida, dirigindo-se a ela, que naquele momento usava as novas jóias, como se estivesse diante de uma dama de nobre posição social. Com isso, Mefisto sugere que ela efetivamente poderia se tornar uma dama, não apenas por efeito da aparência suntuosa das jóias, mas porque aparenta ter nascido *talhada* para tanto:

MARGARIDA

Meu Deus, sou jovem da pobreza,
Do cavalheiro é gentileza:
Não me pertence o rico adorno.

MEFISTÓFELES

Não é só isso; é o seu contorno,
O seu donaire, o firme olhar!
Como me apraz poder ficar. (GOETHE, 2007a, p.307)

O comentário de Mefisto, além de preparar terreno para a investida de Fausto, busca atingir um efeito bastante efetivo: tornar Margarida receptiva à idéia de que realmente pode igualar-se a uma mulher de classe social elevada e despertar o amor de um cavalheiro fidalgo, como parece ser o caso de Fausto. Isso fica claro quando, tendo em mente as palavras do demônio, comparamos a reação de Margarida quando Fausto a aborda na rua, pela primeira vez ("Nem dama, nem

formosa sou,/ Posso ir para casa a sós e vou.") (GOETHE, 2007a, p.271), e a explicação que dá às mesmas palavras, quando finalmente se encontram a sós:

Jamais me acontecera, e estava na aflição;
Nenhum jus tinha feito ao juízo mau da gente;
Pensava: "Ah, Deus! viu-te ele na feição,
No porte, algo de ousado, de imprudente?
Pareceu-lhe ato natural
Namorar rapariga tal".
Mas, que o confesse! eu não sei que de amigo,
Em favor vosso, senti logo após;
Só sei que muito me zanguei comigo,
Por não poder zangar-me contra vós. (GOETHE, 2007a, p.343)

No primeiro momento, a jovem burguesa reage à investida do cavalheiro de classe social abastada, supondo-o um sedutor inconseqüente que nela veria não mais que uma conquista fácil, rejeitando o tratamento que lhe era dirigido. Posteriormente, porém, apaziguada pelos presentes suntuosos e pelas palavras aliciatórias de Mefistófeles, ela está pronta para se confessar receptiva à investida de Fausto.

No entanto, a entrega de Margarida terá início somente quando ela se convencer de maneira inequívoca da sinceridade do amor que despertara em Fausto, como se também a ela se destinasse o conselho mefistofélico, dirigido ao ainda velho pactário antes da partida de ambos em sua viagem de conhecimento (GOETHE, 2007a, p.199). O momento em que se dá esse convencimento é simbolizado pela brincadeira oracular de bem-me-quer, quando uma Margarida ainda algo infantil colhe e despetala uma flor, murmurando "Bem-me-quer... mal-me-quer..." (GOETHE, 2007a, p.345), para concluir com um "Bem-me-quer!" enfaticamente confirmado por Fausto (GOETHE, 2007a, p.345-347). Só então, como observa Mazzari, ela passa a demonstrar segurança e naturalidade em presença dele (MAZZARI, 2007a, p.331).

Será uma Margarida mais adulta e decidida que encontraremos mais tarde, inquirindo sobre a posição de Fausto quanto à religião e os sacramentos cristãos. Esta cena, um dos momentos mais célebres da tragédia, em que Fausto faz o seu discurso sobre a inefabilidade de Deus e defende uma postura panteísta, doutrina admitida pelo próprio Goethe (GOETHE, 2007a, p.381, nota 4), torna explícito o

antagonismo entre Gretchen e Mefisto, que já se prefigurava na persistência com que Fausto a ela se refere por meio de atributos angelicais. Margarida, ainda que concorde com a peroração de seu amante, insiste na necessidade de se observarem os sacramentos cristãos, pois, como bem observa Mazzari, entre eles está o do matrimônio (MAZZARI, 2007a, p.379-381, nota 2). Intuindo a natureza demoníaca do parceiro de Fausto, portanto, Margarida vê nele não apenas uma ameaça à salvação da alma de seu amado, mas também um empecilho à união de ambos e ao seu projeto de ascensão social, o que somente poderia ser alcançado, de forma moralmente aceitável, por meio do casamento cristão.

Isso não impede, obviamente, que os sentimentos que a personagem nutre por Fausto sejam autênticos e sinceros. A devoção por ela dirigida a seu amante é inequivocamente expressa em diversos momentos, sobretudo na cena denominada *Quarto de Gretchen*, em que Margarida, na solidão de seu aposento, num canto em que sobressaem referências ao *Cântico dos cânticos* bíblico, lamenta a privação da presença de seu amante:

Fugiu-me a paz
Do coração;
Já não a encontro,
Procur-o em vão.

Ausente o amigo
Tudo é um jazigo,
Soçobra o mundo
Em tédio fundo. (GOETHE, 2007a, p.373)

Na verdade, como observa Marshall Berman numa das passagens citadas acima, Fausto e Margarida são espíritos afins, e esta é tão inquieta quando o era o velho alquimista em seu quarto de trabalho (BERMAN, 1986, p.53-54). A necessidade experimentada por Margarida de se desprender do pequeno mundo da aldeia em que vive é análoga ao desejo vital, sentido anteriormente por Fausto, de transcender os limites de sua ciência estéril.

Porém, a mesma inquietação compartilhada que os aproxima também impedirá que possam permanecer juntos. Ambos reagem às amarras de um mundo preso ao passado e à estase. No entanto, adotam caminhos opostos para dar vazão à sua rejeição a tais amarras. Berman, comparando-os, afirma que enquanto Fausto escapa do mundo medieval criando novos valores, Margarida assume com seriedade os antigos valores e esforça-se para viver de acordo com eles (BERMAN, 1986, p.67). Em outras palavras, enquanto Fausto reage à obsolescência de um mundo estático e estéril opondo à estagnação de um verbo pretensamente imutável a perene transformação empreendida pela ação humana, Margarida se insurge contra o que em sua sociedade, pautada por um moralismo opressor e contraditório – cuja representação máxima se manifesta no anátema a ela lançado por seu irmão Valentim no momento da morte –, configura-se em valores falsos e desumanos, assumindo ela própria uma conduta que busca resgatar o que tais valores teriam originalmente de autêntico e defensável. Sua ligação com Fausto, portanto, tem um caráter libertador, pois é a partir dela que toma consciência de sua condição; é movida por ela que reconsidera os valores sob os quais foi criada. Isso fica claro ao final do diálogo que se dá entre ela e sua amiga Luisinha, na cena intitulada *Na fonte*, quando, estando ela já grávida de Fausto, ouve a amiga condenar uma terceira garota do povoado, também grávida e abandonada pelo namorado. Nesse momento, Margarida reflete sobre sua própria condição, e sobre a transformação que teve efeito tanto em sua visão de mundo quanto em sua conduta, depois do relacionamento com Fausto:

GRETCHEN (*a caminho de casa*)

Quão rija era antes a ira minha,
 Se errava alguma pobrezinha!
 Como exprobrava a culpa alheia
 Com valentia, a boca cheia!
 E a enegrecia, em voz severa,
 E negra assaz inda não me era,
 E me ufanava, a fronte alta,
 E agora estou na mesma falta!
 Mas, tudo o que pra tal me trouxe,
 Céus! foi tão bom! ah, foi tão doce! (GOETHE, 2007a, p.399)

O sentimento de Margarida, que de início revelava a presença de uma clara motivação de ascensão social e econômica, adquire a nova dimensão, muito mais ampla e humana, do desenvolvimento da própria consciência e da afirmação de seus próprios princípios, sem deixar para trás o conflito com os valores da sociedade a que pertence. A Margarida que encontramos então não é mais a jovem imatura, dotada de inocência pueril, mas uma mulher que passa a questionar sua presença no universo fechado em que vive, pautado pelos ditames da Igreja e da estrutura social predominante.

A postura de Margarida é, portanto, de questionamento de tais ditames, amparada, porém, sobre os preceitos morais que herdara da própria doutrina cristã. Sua rejeição a Mefistófeles é coerente com tal posicionamento:

MARGARIDA

Ferve-me o sangue quando está presente.
Sempre quis bem a toda gente;
Mas, como almejo ver o teu semblante,
Dele íntimo pavor me rói,
E além do mais o tenho por tratante!
Se eu for injusta, Deus que me perdoe!

FAUSTO

Deve havê-los também dessa categoria.

MARGARIDA

Viver com tais, eu não queria!
Quando entra pela porta adentro, eu pasmo
Ao ver-lhe o olhar mau de sarcasmo
E a cara meio irada;
Vê-se, não lhe interessa nada;
Está-lhe gravado na testa
Que todo humano ser detesta.
Tão bem me sinto nos teus braços,
Entregue e livre de embaraços,
E dele o aspecto me fecha a garganta. (GOETHE, 2007a, p.385-387)

Margarida, por conseguinte, pressente em Mefistófeles o espírito que tudo nega, reconhece a sua natureza maligna³³, e ressent-se sobretudo de seu desprezo pelo gênero humano. Ela representa, então, o princípio oposto à negação perpétua corporificada por Mefistófeles na disputa pela consciência de Fausto. Para este, a ligação com o demônio de ceticismo que é Mefisto possibilita a realização de suas mais caras aspirações, pois sua permanente inquietude e seu insaciável desejo de conhecimento do mundo encontram no poder advindo de tal relacionamento a única possibilidade de satisfação. Quanto a Margarida, o que tem a oferecer a Fausto é a experiência do amor, sentimento até então desconhecido por ele. No entanto, se o amor de Margarida conduz à redenção espiritual, propõe também um dilema a Fausto, pois a perpetuação de tal sentimento implicaria na renúncia ao seu intento maior. Ainda que ambos se apresentem como espíritos afins, são ao mesmo tempo opostos e inconciliáveis, pois Margarida, ao contrário de Fausto, jamais renunciaria à salvação da

³³ Sobre a natureza do Mal no *Fausto* de Goethe, convém recorrer ao que afirma Marcus Vinicius Mazzari no texto publicado no apêndice à edição comentada da primeira parte da tragédia traduzida por Jenny Klabin Segall, com o título *Uma autocensura de Goethe: a missa satânica da "Noite de Valpúrgis"*. O anexo traz alguns trechos excluídos por Goethe da sequência da Noite de Valpúrgis e por ele próprio reunidos sob a denominação de *Saco de Valpúrgis (Walpurgissack)*, os quais apresentavam Satã como uma espécie de anti-Deus, co-criador do mundo e antípoda demoníaco de Cristo. É o que se pode ver no sermão originalmente proferido por ele no topo do monte Blocksberg, numa paródia erótica e escatológica do Sermão da Montanha bíblico. Referindo-se a essa passagem e explicando os motivos que levaram Goethe a excluí-la da versão final da tragédia fáustica, Mazzari afirma:

Além da consideração com os escrúpulos de um público que já demonstrara certo escândalo com o teor erótico de algumas de suas *Elegias romanas*, um dos argumentos mais convincentes diz respeito à economia dramatúrgica do *Fausto*, sustentando que a aparição soberana e absolutizada da figura de Satã comprometeria a noção do Mal como intrinsecamente vinculada à liberdade humana, isto é, inserido num campo de forças que se enfrentam no íntimo de cada um. (MAZZARI, 2007a, p.528)

É significativo, quanto a esse aspecto, o fato de que é o próprio Mefistófeles quem detém Fausto em sua escalada ao topo do Blocksberg com as palavras "Fiquemos cá, onde é quieto, e desande/ A bel-prazer o mundo grande!/ É praxe antiga e de ótimos efeitos/ Serem, no grande mundo, os pequeninos feitos" (GOETHE, 2007a, p.453). O demônio de Fausto é representação do Mal, não como força superior e inumana, mas inerente ao livre-arbítrio humano.

própria alma para se libertar do universo estreito da pequena cidade onde vive. A astúcia de Mefistófeles, atenta a essa diferença crucial, reduz as preocupações religiosas de Margarida a uma simples tentativa de obter domínio sobre o seu amante: "Essas meninas dão muito valor/ À crença e à fé, conforme o velho estilo./ Pensam: seguir-nos-á também, quem segue aquilo" (GOETHE, 2007a, p.391). Pouco adiante, exprobrando o que a seu ver não passa de fraqueza decorrente da lascívia de Fausto, acrescentará: "Galã sensual, supra-sensual,/ Pelo nariz te leva uma donzela" (GOETHE, 2007a, p.391).

O dilema do pactário, porém, é apenas aparente, pois já se encontra resolvido desde o princípio. Fausto em momento algum expressa a intenção de renunciar ao pacto demoníaco e à sua busca titânica pelo conhecimento do grande mundo em função do amor por Margarida. A resposta que dá ao comentário sarcástico de Mefistófeles já anuncia sua intenção:

Não vês tu, monstro malquerente,
Como aquela alma amante e pura
E que em fé se derrama –
Que unicamente
Salva, a seu ver – qual santa se tortura,
Por ter de ver perdido o homem a quem ama. (GOETHE, 2007a, p.391)

A fala de Fausto já prenuncia, assim, a perda de Margarida. Ainda que o pactário expresse repetidas vezes seu sentimento pela jovem amante, a separação, com o conseqüente desfecho trágico, se dará inevitavelmente. Fausto prossegue em sua busca de conhecimento, enquanto Margarida afunda rapidamente numa sucessão de infortúnios, acabando por ser condenada à morte pelo assassinato de seu filho recém-nascido.

Pode-se distinguir claramente o contraste entre as trajetórias de Fausto e Margarida. Enquanto Fausto escala as encostas do Blocksberg em companhia do demônio com o qual negociara sua alma, simbolizando um percurso ascensional no plano terreno, ao mesmo tempo que começa a expandir seu conhecimento do mundo, Gretchen afunda numa espiral descendente nos planos moral e social, passando de

adorno de seu sexo inteiro, como a definira seu irmão Valentim (GOETHE, 2007a, p.409), a pária social e assassina condenada à morte, as qualidades angélicas, quase santificadas, com que é descrita no início dando lugar à pecha de "prostituta" atirada pelo irmão agonizante (GOETHE, 2007a, p.419). No plano do crescimento espiritual, no entanto, dá-se o oposto. A trajetória ascendente de Fausto conduz cada vez mais à sua conjugação com o universo da matéria, da sexualidade e do poder terreno num mundo em transformação (pois não são poucas as referências às revoluções burguesas do século XVIII plantadas por Goethe na *Noite de Valpúrgis*). Gretchen, ao contrário, evidencia, em meio à sua degradação, um intenso processo de crescimento espiritual ligado aos valores da religiosidade cristã, desligando-se em rápida progressão, e de maneira extremamente tortuosa, dos laços que a prendem ao mundo.

Esse processo, que atingirá seu ápice na cena final, no cárcere, manifesta-se já nas cenas que antecedem o *intermezzo* delirante da *Noite de Valpúrgis*, *Na fonte*, *Diante dos muros fortificados da cidade* e *Catedral*, as quais revelam uma espiritualização crescente da personagem. Na primeira delas, Margarida toma consciência de sua nova condição, da transformação por que passara e, sobretudo, da distância que a separa da atmosfera de intolerância moral da comunidade em que vive, da qual ela própria respirara até não muito tempo antes (GOETHE, 2007a, p.399). Na cena intitulada *Diante dos muros fortificados da cidade*, encontramos Margarida ajoelhada diante de uma imagem da *Mater Dolorosa*, expressando sua angústia e sua dor perante o ícone sagrado. *Mater Dolorosa* é a imagem que representa o sofrimento de Maria diante da cruz em que se encontra o Cristo supliciado. Goethe compõe uma cena de extrema pungência em que Gretchen, dando expressão à intensa dor emocional por que passa, sabendo-se abandonada e pressentindo o Calvário que teria em breve de atravessar, implora para que a santa desvie por um momento os olhos do crucificado e os volte para seu sofrimento:

Inclina,
Ó tu das Dores, Mãe Divina,
A meu penar tua alma luz!

[...]

Da morte, ah! salva-me! do horror!
Inclina,
Ó Mãe Divina,
Clemente olhar ao meu dolor! (GOETHE, 2007a, p.403-405)

Margarida antecipa, assim, o próprio sacrifício, e Goethe faz com que, com esta cena, seu martírio emocional e físico evoque, por um momento, o do próprio Cristo. Será ela, afinal, convertida em Penitente, a imagem feminina redentora que intercederá pela salvação de Fausto ao final do Quinto Ato da segunda parte da tragédia, concluída décadas mais tarde, com versos que ecoam os citados acima:

Inclina, inclina,
Ó Mãe Divina,
À luz que me ilumina,
O dom de teu perdão infindo!
O outrora-amado
Já bem-fadado,
Voltou, vem vindo. (GOETHE, 2007b, p.1055).

Na terceira das cenas mencionadas, *Catedral*, a constatação da própria transformação e a consciência de que, por ter violado o rígido código moral de sua comunidade, não mais pertence ao mundo estreito em que vivera adquire a dimensão torturante da culpa e da auto-recriminação. A cena ocorre durante a cerimônia fúnebre da mãe de Margarida, morta por efeito do suposto sonífero a ela administrado para que Fausto pudesse passar uma noite no quarto de sua amada. À consternação por ter causado, ainda que involuntariamente, a morte da mãe soma-se a dor pela morte de seu irmão, na cena imediatamente anterior. Durante as exéquias, Margarida é atormentada por um Espírito Mau, personificação de seu sentimento de culpa, que lhe sussurra ao ouvido, exprobrando-lhe a perda da inocência e culpando-a pelas mortes sucedidas em decorrência de sua ligação com Fausto:

Quão outra, Gretchen, te sentias,
Quando ainda plena de inocência
Deste altar santo te acercavas,
A balbuciar do livro gasto
As orações,

Em parte folgas infantis,
 Em parte Deus no coração!
 Gretchen!
 Tua cabeça, onde anda?
 No coração
 Tens que delito?
 Pela alma de tua mãe oras
 Que adormeceu por ti a interminável pena?
 De quem o sangue em teu umbral?
 E, borbulhante, já não se move algo
 Sob o teu coração,
 E te angustia, a ti e a si,
 Com existência pressagiosa? (GOETHE, 2007a, p.427)

Margarida toma para si a culpa por delitos que, essencialmente, ela não cometeu de plena intenção. Se efetivamente administrou o veneno fatal a sua mãe, ela o fez ainda movida pela inocência infantil, ignorando de que realmente se tratava, chegando mesmo a objetar a Fausto: "Tem algo que eu por ti não faça?/ Espero não causar-lhe mal!" (GOETHE, 2007a, p.389). A morte do irmão, cujo sangue ainda mancharia o umbral da janela de Margarida, segundo as palavras do Espírito Mau, foi obra de Fausto e Mefistófeles e o assassinato ocorreu em resposta a um ataque do próprio Valentim, portanto em defesa própria. Se há alguma lei que Gretchen de fato infringiu foram as pesadas regras morais vigentes na cidadezinha em que vive. A exemplo do que acontecera com sua amiga Bárbara, na história relatada no episódio *Na fonte*, Margarida encontra-se grávida de um ser cuja existência, de acordo com o Espírito Mau, não seria de bons augúrios, pois estaria fadada, caso viesse ele a sobreviver, à miséria, ao desprezo e ao abandono. Marcus Mazzari relata que Bertolt Brecht considerava a possibilidade de encenar o episódio da Catedral como uma "execução moral e física de Gretchen" (BRECHT apud MAZZARI, 2007a, p.425) praticada pela Igreja, pois a condenação moral que pesa sobre ela a levará a cometer o infanticídio e, por fim, sucumbir à condenação real pelo braço da lei secular.

A postura de Margarida contrasta com a adotada por Fausto ao saber das provações por que ela havia passado. Obviamente, decorre um longo tempo entre a

sedução de Margarida, o assassinato de Valentim com a conseqüente fuga do criminoso e o momento em que é revelado ao pactário que a jovem mulher encontra-se encarcerada e condenada à morte. Nesse ínterim, Fausto, depois de conhecer a sexualidade crua durante a Noite de Valpúrgis, é entretido por Mefistófeles em "insulsas diversões" (GOETHE, 2007a, p.491) e somente toma conhecimento do destino de Gretchen quando, tarde demais para salvá-la, sua sanidade e sua vida pregressa já se perderam. Ao contrário de sua amante, porém, Fausto demonstra estar imune a qualquer culpa, condenando Mefistófeles e a própria humanidade pela desgraça padecida por ela. Nem mesmo a resposta provocadora de Mefistófeles, "E quem foi que a lançou à perdição? Fui eu ou foste-o tu?" (GOETHE, 2007a, p.493), o faz tomar consciência de qualquer responsabilidade pelo martírio da jovem. Essa dissonância entre os dois personagens revela até que ponto, ainda que sejam eles espíritos afins, os caminhos seguidos para atingir seus intentos são diversos e inconciliáveis. Margarida, ainda que de início nutra a esperança de se libertar de seu meio pela possibilidade de ascensão social, em nenhum momento pensaria em sacrificar seus valores morais e religiosos para concretizá-la. Quanto a Fausto, o titanismo de seu caráter, voltado à obtenção de conquistas universalizantes e sobre-humanamente transformadoras, não deixa espaço para sentimentos limitantes como o da culpa. As palavras que Mefistófeles, com a clarividência cínica que manifesta em tantos momentos da peça, lhe dirige em resposta às suas recriminações servem antes para recordar o pactário da implacabilidade de sua escolha do que propriamente para apontar sua eventual fraqueza:

Tornamos aos confins do vosso entendimento, lá, onde a vós, mortais, o juízo se alucina. Por que é que entraste em comunhão conosco, se és incapaz de sustentá-la? Almejas voar e não te sentes livre da vertigem? Pois fomos nós que a ti nos impusemos, ou foste tu que te impuseste a nós? (GOETHE, 2007a, p.493)

Erich Heller, citado por Harold Bloom em seu *Western canon*, define, por meio de duas perguntas que têm ambas a mesma resposta, a condição de Fausto: "Qual o pecado de Fausto? Inquietude de espírito. Qual a salvação de Fausto? Inquietude de

espírito"³⁴ (HELLER apud BLOOM, 1994, p.208). As palavras de Heller estão em sintonia com aquelas que Goethe coloca nos lábios do Altíssimo, no *Prólogo no Céu*, "Erra o homem enquanto a algo aspira" (GOETHE, 2007a, p.55), pois como o próprio Altíssimo acrescenta, pouco à frente, é também na aspiração que se encontra a redenção humana: "[...] o homem de bem, na aspiração que, obscura, o anima,/ Da trilha certa se acha sempre a par" (GOETHE, 2007a, p.55). A inquietude desmedida de Fausto, portanto, o conduz ao crime, mas também ao conhecimento transformador que almeja no início da tragédia. Isso ficará claro sobretudo no *Fausto II*, quando um pactário já envelhecido dedica o fim de seus dias à construção da imensa obra capaz de roubar novas terras ao mar, moldando pela Ação a natureza, mas em consequência deixando atrás de si os cadáveres inocentes dos que se opõe à transformação, representados pelas figuras de Filemon e Báucis (GOETHE, 2007b, p.897-941).

Gretchen, por sua vez, assume, em sua espiritualização crescente, um caráter marcadamente heróico e redentor. Marshall Berman, referindo-se à tragicidade com que enfrenta seu destino, afirma:

A obstinação com que [Gretchen] enfrenta a própria morte mostra-a como algo mais do que vítima indefesa, quer do amante, quer da sociedade: ela se torna um herói trágico, em seu pleno direito. Sua autodestruição é uma forma de autodesenvolvimento, tão autêntico quanto o do próprio Fausto. Tal como ele, ela está tentando ir além das limitadas fronteiras da família, da Igreja e da cidade, um mundo onde a devoção cega e a autocastração são os únicos caminhos da virtude. Porém, enquanto ele procura escapar do mundo medieval pela criação de novos valores, ela toma a sério os velhos valores e tenta realmente viver à altura deles. (BERMAN, 1986, p.67)

Margarida iguala-se a Fausto em sua aspiração desmedida. Mas enquanto este elege como único objeto de seu espírito inquieto a ação transformadora, Gretchen, com a religiosidade e a espiritualização que a levam a se desprender totalmente das coisas do mundo ("É o túmulo, lá fora", diz ela, referindo-se ao

³⁴ *What is Faust's sin? Restlessness of spirit. What is Faust's salvation? Restlessness of spirit.*

mundo exterior ao cárcere em que se encontra) (GOETHE, 2007a, p.515), transcende, pela auto-aniquilação, a existência limitada que vivera.

Tomando para si toda a culpa pela tragédia ocorrida, Margarida na verdade incorpora a culpa de Fausto, penitencia-se por ela, e a redime. O único desfecho possível para ela é, portanto, a aniquilação. Caso aceitasse empreender a fuga oferecida por Fausto, suas aspirações se demonstrariam vãs, sua existência sem propósito, e nada lhe restaria senão a perda completa, de corpo e alma, pois sua única opção seria a fuga errante por um mundo vazio de sentido. Nem mesmo o amor de Fausto, ela bem sabe, seria possível encontrar na existência exterior ao cárcere ("Ai de mim, teus lábios são frios!/ Mudos, também,/ Teu amor, onde/ Se esconde?/ Roubou-mo quem?") (GOETHE, 2007a, p.511). Aceitando, porém, que sua existência terrena se extinga, enfrentando o martírio com determinação análoga ao impulso fáustico, ela por fim ascende sobre as limitações humanas, redimindo a si mesma e, ao final da obra a cuja composição Goethe dedicou toda a sua vida criativa, também ao seu amado.

A transfiguração de Margarida, assim, se torna completa. Se já deixara de ser a adolescente ingênua e pueril do princípio, depurando-se por meio da degradação e do sofrimento, transforma-se, com seu sacrifício, de mulher a espírito redentor, que Goethe, ao término de sua obra, denominou A Penitente. Finda tal transformação, já muito pouco resta da inocente Margarida cuja efígie seduz um Fausto recém-trazido de volta à juventude, do início da peça. Gretchen agora personifica o princípio feminino que, para Goethe, eleva os homens para além de seus próprios limites e acima de sua própria existência limitada, ao qual chamou o Eterno-Feminino.

A primeira parte do Fausto, particularmente a tragédia de Margarida, teve grande influência sobre as gerações de poetas contemporâneos de Goethe, sobretudo os autores ligados ao movimento romântico, que viam na inquietude espiritual de Fausto, assim como no sacrifício redentor de Margarida, inspirações para alguns de seus valores mais caros, como o inconformismo e a idealização da imagem feminina. Em uma das conversas registradas por seu amigo e secretário Eckermann, Goethe

refere-se a apropriações de suas obras, particularmente do *Fausto*, por poetas como Walter Scott e Lord Byron (ECKERMANN, 2004, p.98), e reconhece-lhes o direito de fazê-lo. Se o mito literário de Fausto adquiriu a abrangência de tal modo universal que tem, isso se deve, em parte mais do que expressiva, à dimensão humana que Goethe deu aos seus personagens e à pungência da tragédia que eles desempenham.

No capítulo seguinte, a análise do drama *Macário*, de Álvares Azevedo, apontará a presença de elementos da tragédia fáustica, além de conceitos goetheanos como o de Eterno-Feminino, que representam uma presença importante nesta obra do poeta brasileiro.

5 UM FAUSTO E SEU MEFISTÓFELES

5.1 PUFF!, UM MANIFESTO EM ESBOÇO

Álvares de Azevedo morreu jovem, aos 21 anos. Por isso não se poderia esperar que tivesse uma obra crítica muito vasta e densa. Sua obra poética já é um legado mais que considerável. Entretanto, entre seus textos críticos e cartas pessoais tratando de arte e criação literária, podemos ver que revelava uma particular preocupação em pensar o teatro, elaborar um projeto de palco dramático.

Em *Puff!*, por exemplo, pequena reflexão sobre o drama que serve de prefácio ao seu *Macário*, Azevedo manifesta uma forte intenção de pensar o teatro brasileiro e alcançar uma concepção própria de texto dramático, ainda que não chegue propriamente a apresentar uma reflexão amadurecida sobre o tema. Esboça antes algumas premissas que julga importantes para o desenvolvimento de um futuro projeto mais consistente. Se o prefácio de *Macário* sequer se aproxima da profundidade da reflexão desenvolvida por Victor Hugo em seu *Prefácio a Cromwell*, compartilha com este da preocupação romântica de desenvolver um novo modo de representação teatral, livre das amarras formais do classicismo, consciente de que o palco deve representar a vida, o humano, em sua complexidade, e não buscar a todo custo a fidelidade a formas inspiradas no teatro clássico, determinadas *a priori* como sendo *o belo*. Afinal, como afirma Décio de Almeida Prado, "Para os clássicos, a dramaturgia era primordialmente uma técnica, exercida por especialistas, compendiada em obras teóricas, que se aprendia lendo tratados de estética, estudando as tragédias e as comédias dos mestres. Aos românticos importava antes a inspiração, o estado de graça" (PRADO, 1985, p.184).

Azevedo abre seu prefácio com o protótipo do que seria o teatro que almeja, algo entre os teatros grego, espanhol e inglês. Parece, assim, indeciso sobre que rumo tomar diante de tão grandes exemplos inspiradores oriundos do teatro europeu, como se quisesse usufruir do que há de melhor em todos os mundos possíveis. Chega a ser comovente sua ansiedade por "um tipo talvez novo" de teatro (AZEVEDO, 2006,

p.17), em muito assemelhado ao que de melhor a Europa produziu, mas ainda assim inovador, original. Um teatro do Novo Mundo, talvez.

O texto de Azevedo é antes uma declaração de intenções. Que ele tem grande interesse no drama é evidenciado por parte de seus textos críticos e sua correspondência. Aqui ele demonstra intenção de estudar o drama europeu e desenvolver, a partir desse estudo, um modelo próprio. Assim descreve o protótipo que tem em mente: que tenha a passionalidade do teatro inglês de Marlowe, Shakespeare e Otway; a imaginação fértil dos dramaturgos do Século de Ouro espanhol, La Barca e Vega; a simplicidade da tragédia grega de Ésquilo e Eurípedes. Até aqui, reivindica um vasto leque de influências, dos clássicos gregos ao fértil teatro do século XVI, incluindo mesmo um tardio Otway, de quem Taine teria afirmado pertencer "*by force of imagination*" (www.thetheatredatabase.com, 2006) ao teatro elisabetano daquele século, ainda que estivesse entre os dramaturgos da Restauração. Mas é notável a importância que confere a Goethe, em particular, e também a Schiller.

Embora o teatro de Victor Hugo não esteja entre os modelos eleitos por Azevedo, aparentemente haveria pontos de confluência entre seu protótipo e a concepção do dramaturgo francês. O mais óbvio deles é a adoção de Shakespeare como modelo. Isso não chega a ser surpreendente, posto que Shakespeare foi sabidamente uma redescoberta e uma fonte de inspiração do teatro romântico. Entretanto, é notável a crítica que faz a Alfred de Vigny por sua tradução de *Otelo*, que, possivelmente seguindo a tradição francesa das traduções *belas infiéis*, teria interferido no texto a ponto de produzir o que na opinião de Álvares de Azevedo seria uma "verdadeira castração", uma "tradução bastarda" (AZEVEDO, 2006, p.17). O autor de *Macário*, então, reprova aqueles "pobres pigmeus que querem limar as monstruosidades do Colosso!" (AZEVEDO, 2006, p.18), comparando os que assim procedem aos liliputianos de Swift, de cuja perspectiva minúscula Gulliver pareceria uma aberração. Nesse ponto, Azevedo aproxima-se da argumentação de Hugo em defesa do grotesco no palco dramático. Assim como o dramaturgo francês propõe a união entre grotesco e sublime, que então compartilhariam o mesmo tablado como

premissa para que este possa realmente representar a realidade, o que Azevedo defende é também o equilíbrio necessário para que o palco não se torne plataforma sobre a qual desfilam formas *belas* em si, porém desvinculadas da vida. Marco Lucchesi, em sua introdução à edição de *Macário* por ele organizada, afirma que Álvares de Azevedo teria encontrado no *Prefácio a Cromwell* a "celebração e estética da duplicidade" (LUCCHESI, 1988, p.20).

É necessário, antes de mais nada, levar em conta a ressalva que o próprio Álvares de Azevedo apresenta logo na primeira frase de seu prefácio, a de ter criado para si algumas teorizações acerca da dramaturgia (AZEVEDO, 2006, p.17). Há muitas coisas a considerar a partir dessa afirmação. A primeira delas é a própria intenção de Azevedo de formular idéias teóricas sobre o drama, o que revela sua preocupação com o tema; não uma preocupação de crítico, simplesmente, mas de alguém disposto não só a pensar o teatro como também a propor, desenvolver e provavelmente pôr em prática uma concepção cênica própria, "um tipo talvez novo" (AZEVEDO, 2006, p.17), como ele mesmo diz. Há, por outro lado, a fórmula relativizadora encerrada na expressão que introduz a frase. Tal expressão demonstra que Azevedo ainda não tinha segurança nesse terreno a ponto de propor a sua solução ao público, tomando-a unicamente para si mesmo, como possível ponto de partida para uma reflexão mais ampla e profunda. Seja como for, esse fato revela a grande preocupação do autor de *Macário* por um drama autêntico, que, embora tome como fontes de inspiração as obras oriundas de momentos-chave do teatro europeu, significasse algo novo, o que Azevedo aparentemente ainda não conseguia – pois sua reflexão ainda não avançara a tal ponto – definir exatamente qual fosse.

A idéia de Azevedo é, ainda, a de uma reflexão em desenvolvimento, um *work in progress*, como atesta sua declarada intenção de estudá-la nos autores por ele citados, notavelmente em Goethe e Schiller. O que propõe é um protótipo a ser aprimorado e desenvolvido ao longo de tais estudos. Tal protótipo tomaria como base três principais fontes: o teatro elisabetano, uma de suas escolhas, sugere-nos a preocupação de Azevedo em conferir dimensão humana a seus personagens, com a

força de suas paixões ardentes; o teatro do chamado Século de Ouro espanhol, com sua imaginação vívida, forneceria o modelo para a concepção de enredo; e a estrutura, a forma, teria de ter a simplicidade do teatro grego. Uma concepção dramática, assume ele por fim, semelhante à desenvolvida por Goethe: "alguma coisa como Goethe sonhou, e cujos elementos eu iria estudar numa parte dos dramas dele" (AZEVEDO, 2006, p.17). É particularmente digno de nota seu interesse pelo episódio de Margarida, no Fausto, uma passagem bastante marcada pela dualidade. Afinal, Fausto e Margarida formam o que se poderia chamar um par de opostos: enquanto a determinação titânica de Fausto o levará a buscar o que almeja à revelia de qualquer limitação, seja de ordem moral ou social, Margarida sucumbe à culpa por violar tais limitações. Se ela se rende ao desejo por Fausto, do qual não estão ausentes indícios de alguma aspiração de ascensão social, carece porém da pulsão prometéica necessária para avançar até as últimas conseqüências e acaba por condenar a própria vida. Dualidade semelhante encontraremos também no par Macário/Penseroso, no drama de Azevedo, pois se o primeiro não titubeia em seguir ninguém menos que Satã em conseqüência de sua grande necessidade de amadurecimento, a melancolia intensa do segundo não poderia resultar senão na própria morte.

Azevedo demonstrava ter consciência da amplitude de seu projeto, e das limitações que teria de enfrentar para realizá-lo. "É uma grande idéia que talvez nunca se realize" (AZEVEDO, 2006, p.18), diz ele. Certamente não o afirmou por uma espécie de premonição de seu curto tempo de vida, mas sim pela consciência de que muitas seriam as restrições a enfrentar para pô-la em prática. A começar pelas dificuldades materiais que teria para concretizar uma concepção cênica que se prometia arrojada para os palcos da província de então. Em sua *Carta sobre a actualidade do theatro entre nós*, Azevedo afirma:

É uma miseria o estado do nosso theatro: é uma miseria ver que só temos o João Caetano e a Ludovina. A representação de uma boa concepção dramática se torna difficil. Quando só há dois actores de força sujeitamo-nos ainda a ter só dramas coxos, sem força e sem vida, ou a ver estropiar as obras de genio.

Os melhores dramas de Schiller, de Goethe, de Dumas não se realizam como devem. O *Sardanapalo*, traduzido por uma penna talentosa, foi julgado impossível de levar-se à scena (AZEVEDO, 1942b, p.388).

Acima de tudo, duvida que seu projeto possa ser encenado, suspeita que ele se limite a uma dramaturgia que, a exemplo de outras obras de sua época, se destine aos livros mas não aos palcos. Pelo menos no que diz respeito à sua primeira e única *tentativa dramática*, o *Macário*, Azevedo demonstrava tal consciência:

Quanto ao nome, chamem-no drama, comédia, dialogismo: – não importa. Não o fiz para o teatro: é um filho pálido dessas fantasias que se apoderam do crânio e inspiram a *Tempestade* a Shakespeare, *Beppo* e o IX Canto de *D. Juan* a Byron: que faz escrever *Anunzziata*, e o *Canto de Antônio* a quem é Hoffmann, ou *Fantasio* ao poeta de *Namouna* (AZEVEDO, 2006, p.20).

Outro aspecto importante a considerar é o de que Azevedo estabelece uma importante relação entre o drama e a vida, como se aquele fosse esta elevada a uma potência mais alta. "A vida é só a vida!", afirma ele, "mas a vida tumultuosa, fêrvida, anelante, às vezes sangrenta – eis o drama" (AZEVEDO, 2006, p.19). Isso nos remete ao primeiro dos modelos escolhidos por ele, o do teatro elisabetano, com suas "paixões ardentes" (AZEVEDO, 2006, p.17), tão ardentes quanto são humanas. Ainda que em *Macário* essa humanidade do drama estivesse apenas em embrião, sua afirmação no prefácio à obra demonstra que o teatro representava, sem dúvida, papel importante nas reflexões do poeta da *Lira dos vinte anos* e que para ele não bastava que o belo ocupasse apenas a superfície do palco, mas que fosse este um espaço para espelhar a realidade e a vida, estimular a reflexão. Ainda na *Carta sobre a actualidade do teatro entre nós*, reitera: "[...] o teatro não deve ser escola de depravação e de mau gosto. O teatro tem um fim moralizador literario: é um verdadeiro apostolado do bello. Daí devem sair as inspirações para as massas" (AZEVEDO, 1942b, p.389).

Por fim, Azevedo demonstra ter em mente um modelo de teatro que, ainda que construído sobre bases européias, a partir das quais viria a se elaborar como resultado de um estudo cuidadoso do drama daquele continente, fosse ainda assim um modelo novo, gestado sob a temperatura dos trópicos e, portanto, distinto das formas

cristalizadas do Velho Mundo. Não lhe interessa *corrigir* o que pelos rígidos padrões clássicos se consideram imperfeições, destoantes das fórmulas de sublimidade. E nisso está bem próximo da concepção expressa por Hugo em seu *Prefácio a Cromwell*. Se Shakespeare é para ele irretocável, interessa conhecê-lo para desenvolver uma concepção cênica que seja descendente do teatro europeu, mas vista pelos olhos do trópico, logo, necessariamente renovada. Diz ele: "As agonias da paixão, do desespero e do ciúme ardente quando coam num sangue tropical não se derretem em alexandrino, não se modulam nas falas banais dessa poesia de convenção que se chama – conveniências dramáticas" (AZEVEDO, 2006, p.19). O prefácio de Azevedo está, como se pode ver, bastante próximo em suas idéias àquele de Hugo, que se tornaria o próprio manifesto do teatro romântico francês.

O autor de *Macário* sabe que o drama que seu texto (um provável manifesto em esboço) prefacia não é, ainda, a realização dos conceitos ali apresentados, posto que, admite, não é fruto de um exercício imaginativo norteado por uma reflexão teórica, mas "vago como uma aspiração espontânea" (AZEVEDO, 2006, p.20). Entretanto, as idéias que expõe estão certamente na origem de uma obra dramática que, talvez pelo que poderíamos considerar infortúnio, jamais chegou a florescer.

5.2 UM MEFISTÓFELES ENCONTRA SEU FAUSTO

Em *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)*, Antonio Candido recorda que o Romantismo brasileiro apresenta um forte caráter de adolescência e tem em Álvares de Azevedo seu representante mais típico quanto a esse aspecto (CANDIDO, 1959, p.178). Para Candido, podemos identificar em Azevedo uma dualidade intensa entre perversidade e ternura, típica dessa fase do desenvolvimento humano.

O cansaço precoce de viver, o desejo anormal do fim, assaltam com freqüência a sua imaginação, atraída pela sensualidade e ao mesmo tempo dela afastada pelo escrúpulo moral e a imagem punitiva da mãe, conduzindo a uma idealização que acarreta como contrapeso, em muitas imaginações vivazes, a nostalgia do vício e da revolta (CANDIDO, 1959, p.179).

Em *Macário* essa dualidade se manifesta com clareza, a começar pelo caráter antípoda do protagonista Macário em relação a seu amigo Penseroso, aquele com um forte desejo de corrupção e aniquilação, este com manifesta melancolia idealista.

A adolescência, porém, é período de transição entre dois estados, a infância e a idade adulta. Se *Macário* é uma obra de características adolescentes, então é lícito supor que se trata, ela própria, de uma obra de transição, em que o autor procura explorar os limites dessa dualidade necessária para o amadurecimento de suas aspirações à dramaturgia. Sua preocupação em pensar o drama para, a partir dessa reflexão, conceber um projeto teórico que sirva de base para a construção de uma obra mais sólida está claramente expressa no texto que a prefacia, *Puff!*. "Criei para mim algumas idéias teóricas sobre o drama" (AZEVEDO, 2006, p.17), confessa Azevedo logo no início do texto. A afirmação nos permite concluir duas coisas. A primeira delas é evidente: o fato de teorizar sobre o drama indica que Azevedo pretendia desenvolver um projeto de dramaturgia, que tencionava ocupar-se da reflexão estética sobre o teatro, idéia reforçada pela afirmação de que teria a intenção de escrever e dar a lume o resultado de tais reflexões no momento apropriado (AZEVEDO, 2006, p.25). A segunda conclusão a que chegamos, sugerida pelo recurso à expressão "criei para mim" (AZEVEDO, 2006, p.17), é de que Azevedo desejava, como fruto de suas teorizações, dedicar parte de sua criação literária ao palco, que suas inquietações estéticas teriam como objetivo a construção de uma obra dramática particular.

Azevedo, aliás, demonstra lucidez ao indicar o caráter preliminar das idéias apresentadas em *Puff!*, e também ao declarar que o drama que se segue ao prefácio não é, ainda, a sua aplicação plena, mas antes, afirma, "uma exceção às minhas regras mais íntimas e sistemáticas" (AZEVEDO, 2006, p.20). No entanto, na relação entre Macário e Satã já é possível delinear a aplicação de algumas das idéias expressas em sua breve teorização. Se Azevedo pretende estudar os elementos que comporão seu protótipo em períodos bem definidos do teatro europeu e alguns de seus momentos decisivos, seu personagem, o adolescente Macário, tem num Satã de traços europeus e hábitos refinados o condutor que irá lhe mostrar aspectos até

então desconhecidos do mundo. Se Macário ainda não é um Fausto, capaz de sacrificar a própria alma em troca do conhecimento criador, manifesta, porém, a sua avidez por encontrar o Mefistófeles que lhe revele os segredos que deseja dominar.

Há uma clara separação entre os anseios de Macário e o universo provinciano e rural em que transita. Sua aspiração ao cosmopolitismo da cidade e ao mesmo tempo à cultura erudita é irreconciliável com certa estreiteza de pensamento da província, marcada pela superstição e pelo temor religioso. Tal disparidade se evidencia se compararmos a jovial satisfação com que o protagonista saúda a chegada do diabo com um "Olá, Satã!" (AZEVEDO, 2006, p.38) à reação da estalajadeira às marcas de pés de bode queimadas no assoalho do quarto de Macário (AZEVEDO, 2006, p.60), atitudes diametralmente opostas. A rejeição do jovem personagem a hábitos da ex-colônia portuguesa transparece na cena aparentemente prosaica, que lembra comédias pastelão ou interlúdios medievais, em que Macário, como um típico adolescente de reações desmedidas, recusa a ceia que lhe é oferecida:

A MULHER

Eis aqui a ceia.

MACÁRIO

Ceia! que diabo de comida verde é essa? Será algum feixe de capim? Leva para o burro.

A MULHER.

São couves...

MACÁRIO

Leva para o burro.

A MULHER.

E fritado de toucinho...

MACÁRIO

Leva para o burro com todos os diabos!

(Atira-lhe o prato na cabeça. A mulher sai. Macário come.) (AZEVEDO, 2006, p.22-23).

A cena é uma aplicação extremada do conceito de drama defendido pelo Romantismo, em que comédia e tragédia ocupam o mesmo tablado, como aspectos opostos mas complementares da vida, necessariamente combinados para que esta se

veja refletida no palco. A esse respeito, Gonçalves Dias afirma no *Prólogo* de sua *Leonor de Mendonça* que "o drama resume a comédia e a tragédia" e que com ele "a tragédia e a comédia fundiram-se numa só criação" (GONÇALVES DIAS, 1976, p.8). Para Dias, o drama não pode prescindir de momentos em que a gravidade do trágico é quebrada por cenas típicas da comédia (GONÇALVES DIAS, 1976, p.8). A cena citada, com sua comicidade grotesca, além de compreensível se a considerarmos condizente com o requisito proposto por Dias, revela o lado de risível mesquinhez adolescente do personagem, quando sua aspiração ao cosmopolitismo se traduz numa repulsa pueril aos hábitos provincianos que encontra na estalagem.

Esta cena está, ainda, em conexão muito próxima com outra que veremos pouco à frente, quando o mesmo destempero adolescente do personagem fará com que atire uma cadeira ao chão em reação à frustração por não conseguir reaver sua mala.

MACÁRIO

Desate a mala de meu burro e traga-ma aqui...

A VOZ

O burro?

MACÁRIO

A mala, burro!

A VOZ

A mala com o burro?

MACÁRIO

Amarra a mala nas tuas costas e amarra o burro na cerca (AZEVEDO, 2006, p.26).

E pouco mais à frente:

A VOZ

Mas como hei de ir buscar a mala? Quer que vá a pé?

MACÁRIO

Esse diabo é doido! Vai a pé, ou monta numa vassoura com tua mãe!

A VOZ

Descanse, moço. O burro há de aparecer. Quando madrugada iremos procurar.

OUTRA VOZ

Havia de ir pelo caminho de Nhô Quito. Eu conheço o burro...

MACÁRIO

E minha mala?

A VOZ

Não vê? Está chovendo a potes!...

MACÁRIO (*fecha a janela*).

Malditos! (*Atira com uma cadeira no chão.*) (AZEVEDO, 2006, p.27).

Neste trecho, vemos novamente o cômico subindo ao palco dramático, desta vez com o humor brotando do jogo de palavras com os significados da palavra *burro*, tomada ora como substantivo, ora como adjetivo pejorativo, que culmina com a sugestão de Macário para que o moço da estalagem assuma o lugar do animal. O protagonista, pisando o palco com os sapatos burgueses da comédia mencionados por Gonçalves Dias (GONÇALVES DIAS, 1976, p.8), revela uma intolerância aristocrática em sua arrogância juvenil.

Por trás da comicidade das cenas citadas, porém, não é casual que seja precisamente nesses momentos que Satã, ainda apresentando-se como o desconhecido que aborda Macário na estalagem, se manifeste. Na primeira vez em que isso ocorre, logo após a cena da ceia, ironiza o apetite de Macário, que, não obstante haver atirado o prato na cabeça da estalajadeira, desata a comer tão logo ela sai do quarto. O encontro não é fortuito. O próprio Macário reconhece que não é a primeira ocasião em que ambos se encontram, pois já haviam cruzado seus caminhos mais de uma vez durante a viagem, ainda que só nesse momento Satã lhe dirija a palavra. Sabemos, então, que Macário já era alvo das atenções do demônio, que, no entanto, aguarda o momento em que o jovem atira o prato de comida contra a estalajadeira com uma expressão blasfema: "com todos os diabos!" (AZEVEDO, 2006, p.23).

No *Fausto*, de Goethe, há duas cenas em que Mefistófeles revela seu apego ao ritual. A primeira delas se dá quando o demônio acabara de se manifestar pela primeira vez, apresentando-se como o gênio "que sempre nega" (GOETHE, 2007a, p.139). Feita a apresentação, Mefistófeles pede autorização para sair, causando surpresa a Fausto, que aponta as diversas saídas do aposento, pelas quais lhe seria possível ir e vir quando quisesse. O demônio, então, retruca: "Confesso-o: para que

saia desta cela,/ Há um pequeno estorvo, o pé/ De mágica no umbral interno..." (GOETHE, 2007a, p.143). Segue-se, então, o diálogo:

FAUSTO

O pentagrama te causa aflição?
Eh! dize-me, filho do inferno,
Se isto te impede, como entraste então?
Como foi gênio tal logrado?

MEFISTÓFELES

Observa-o! é que está mal traçado;
Vê! o ângulo que para fora aponta,
Aberto tem um vão ligeiro (GOETHE, 2007a, p.143-145).

Compreensível, portanto, o fato de Satã, não obstante haver cruzado o caminho de Macário por três vezes, abordá-lo somente no momento em que atira uma praga blasfema, invocando o nome do diabo contra a estalajadeira. A cena refere-se à crença popular segundo a qual proferir heresias envolvendo alusões ao demônio é o suficiente para invocar sua presença. Ainda que não se trate de uma invocação voluntária como a que encontraremos em algumas versões do mito fáustico – como a de Christopher Marlowe, por exemplo, em que a conjuração é feita conforme preceitos dos rituais de magia –, a expressão propicia a manifestação do demônio. Também em Goethe, Fausto invoca involuntariamente Mefistófeles ao afirmar que tivesse ele um manto de magia, não o trocaria por mantos reais (GOETHE, 2007a, p.119), declaração que, se não é comprometedora para o Século das Luzes, soaria herética num contexto cristão, como se pode ver pela reação de Wagner.

Após a cena da discussão com o rapaz da estalagem, temos mais uma intervenção de Satã, que faz uma observação a respeito do destempero de Macário:

O DESCONHECIDO

Que tendes, companheiro?

MACÁRIO

Não vedes? O burro fugiu...

O DESCONHECIDO

Não será quebrando cadeiras que o chamareis... (AZEVEDO, 2006, p.27-28).

O comentário do demônio é importante por dar a conhecer a natureza do relacionamento entre Macário e Satã. Este, como o viajante mais velho e experimentado que é, chama o jovem à razão e lhe oferece mesmo um copo de vinho Madeira, para que se acalme. Os papéis dos personagens, então, se delineiam: Macário, o adolescente com aspirações cosmopolitas que deseja conhecer o mundo, logo passará a ter em Satã o mentor que se disporá a revelá-lo. O demônio, por seu lado, escolhe Macário como um Fausto ainda em estado embrionário, a quem iniciará nos mistérios do mundo e da noite. Tanto Marlowe quanto Goethe retratam em Fausto um homem já amadurecido que se distanciou a tal ponto do mundo em nome da busca por conhecimento que acabou por se tornar estranho a ele. Esse homem encontra no pacto demoníaco a possibilidade de recuperar de algum modo o tempo perdido – ou empregado de maneira estéril – e descobrir, por fim, o mundo. Em *Macário* não estamos, ainda, diante de um personagem de tão grandes aspirações. O protagonista desconhece o mundo não por ter-se isolado dele durante toda uma vida, mas sim por sua inexperiência adolescente e, principalmente, por sua condição periférica. Se há isolamento, este se deve à situação em que se encontra o personagem no universo provinciano da ex-colônia.

Ao contrário do Fausto de Goethe, porém, Macário demonstra estar ele próprio à procura do seu demônio e considera uma sorte encontrá-lo:

MACÁRIO

Boa-noite, Satã. (*deita-se. O desconhecido sai*).

O diabo! uma boa fortuna! Há dez anos que eu ando para encontrar esse patife! Desta vez agarrei-o pela cauda! A maior desgraça deste mundo é ser Fausto sem Mefistófeles... Olá, Satã! (AZEVEDO, 2006, p.38)

Ao contrário de Fausto, que declara não ter sido ele a perseguir Mefistófeles, pois este teria ido parar em sua rede por conta própria (GOETHE, 2007a, p.147), Macário passa toda a adolescência à espera de encontrar o seu demônio e, quando consegue tal feito, atende ao conselho do personagem de Goethe: "Segure o diabo, quem com ele esbarra! Pela segunda vez, de certo, não o agarra" (GOETHE, 2007a, p.147).

Macário, por sua vez, afirma que "a maior desgraça deste mundo é ser Fausto sem Mefistófeles" (AZEVEDO, 2006, p.38). A frase é tão sugestiva por revelar que, embora seja pouco mais do que um adolescente inquieto, Macário manifesta sinais de personalidade fáustica, ou ao menos a intenção de seguir os passos do personagem titânico de Goethe. Porém, mais do que isso, a afirmação revela a necessidade de Macário de encontrar um meio que possibilite adquirir o conhecimento do mundo que lhe falta, um Mefistófeles que faça dele um Fausto. Um homem dotado de espírito fáustico que, restrito à periferia do provinciano Brasil imperial, não dispusesse da ajuda de um Mefisto que lhe pusesse o mundo ao alcance, estaria destinado ao pior dos fracassos, pois seria provável que sequer conseguisse encontrar meios para se manifestar. Esse aspecto é bastante significativo, se levarmos em conta o projeto de dramaturgia que Álvares de Azevedo afirma ter em mente no prefácio à obra. O protótipo que idealiza teria de ser algo novo, diferente do que se fazia então no Brasil, o que não significaria a reprodução de modelos importados dos teatros europeus, mas sim um modelo novo que os tomasse como fonte de estudos e reflexão.

A postura que Azevedo passa a defender em *Puff!*, se ainda não é amadurecida o bastante para propor um modelo consistente, demonstra que o autor tem, já, uma concepção geral acerca do drama.

Haveria enredo, mas não a complicação exagerada da comédia espanhola. Haveria paixões, porque o peito da tragédia deve bater, deve sentir-se ardente – mas não requintaria o horrível, e não faria um drama daqueles que parecem feitos para reanimar corações-cadáveres, como a pilha galvânica as fibras nervosas do morto! (AZEVEDO, 2006, p.18).

A opinião de Azevedo aponta para a pertinência do enredo, e na direção contrária aos exageros e artificialismos que acometem alguns exemplares da dramaturgia romântica, e que, se são vastos em emoções, são muitas vezes vazios de sentido. Tal posição poderia muito bem servir como resposta a uma das falas de Fausto, quando este, dirigindo-se ao seu fâmulos Wagner, reprova a esterilidade do discurso dos intelectuais de sua época e aconselha:

Procure o honesto e leal proveito!
 Não seja um parvo de sons ocos!
 Falam o juízo e o são conceito
 Por si, com artifícios poucos;
 E, se dizerdes algo vos é dado,
 Deveis caçar vão palavreado? (GOETHE, 2007a, p.77).

Sábato Magaldi afirma, em seu *Panorama do teatro brasileiro*, que os dramas que se encenavam nos palcos brasileiros naquele período padeciam, de maneira geral, de fraqueza literária e pouca viabilidade cênica (MAGALDI, [s.d.], p.65). Azevedo sabe que reproduzir modelos, fossem eles oriundos do ainda deficitário teatro dramático brasileiro de então ou dos dramas estrangeiros levados à cena por um João Caetano, por exemplo, melodramas românticos de grande apelo de público mas de qualidade dramática questionável, equivalia a incidir na esterilidade que Goethe critica nos intelectuais de sua época.

A imagem literária de Fausto e Mefistófeles, então, é mais do que representativa de seu projeto e a frase proferida por Macário, de que a maior das desgraças é ser Fausto sem Mefistófeles (AZEVEDO, 2006, p.38) sintetiza, de certa forma, seu projeto, pois dificilmente a tarefa titânica de lançar bases para uma nova dramaturgia seria possível sem buscar elementos na cultura secular do Velho Mundo, assim como Fausto não conseguiria realizar seu intento sem dispor do conhecimento proporcionado por sua associação com Mefistófeles.

Compreensível, portanto, que Macário agarre tão prontamente o diabo pela cauda, após uma longa espera de dez anos. A atitude é significativa, sobretudo se levarmos em conta que Macário é um "enjeitado" (AZEVEDO, 2006, p.38), filho de pais desconhecidos e, portanto, incapaz de reproduzir um modelo que tivesse referencial no mundo adulto. Assim, também, Azevedo não demonstra encontrar, ao menos pelo que nos é dado saber a partir de *Puff!*, um modelo a seguir no Romantismo brasileiro. Ao contrário, em mais de um momento ao longo de seu drama, insere críticas e questionamentos aos românticos da geração anterior. Seus modelos virão da cultura das metrópoles, em que o romantismo de Byron ocuparia lugar de destaque.

No entanto, se Macário necessita encontrar seu Mefistófeles, o oposto também é verdadeiro, pois Satã já andava à sua espreita, como atestam os encontros aparentemente casuais entre eles, ao longo da estrada que os levou à estalagem. Além disso, é paradoxal o fato de que a relação que se estabelece entre ambos é muito mais a de companheiros de viagem, um vivido e calejado, outro jovem e pouco experiente, do que aquilo que se esperaria encontrar entre um demônio sedento de almas pecadoras e o pactário que sucumbe à danação. É significativo o fato de que em nenhum momento da peça veremos um pacto se concretizar, ainda que haja sugestões do diabo nesse sentido (AZEVEDO, 2006, p.95). Satã aparentemente prefere adiá-lo ao máximo, interessado mais em abrir os olhos de Macário para o mundo, a vida e também a morte. Limita-se, na maior parte das vezes, a fazer comentários, contar-lhe casos e tecer observações sobre as aventuras que o mais jovem lhe conta.

Já no início do drama, numa cena que guarda ressonâncias da passagem na Taberna de Auerbach, em *Fausto*, Macário reconhece em Satã "um perfeito companheiro de viagem" (AZEVEDO, 2006, p.29). Tal demônio está muito mais próximo de um mentor disposto a guiar o jovem Macário em sua jornada de amadurecimento, que de um malicioso Mefistófeles que não poupa artimanhas para se apoderar da alma do pactário. Podemos dizer, até com mais razão, que se Macário é um Fausto em busca de seu Mefistófeles, o Satã que ele encontra é, ele próprio, um demônio desejoso de encontrar seu Fausto.

Há mesmo um momento em que o diabo tutor procura impressionar Macário com a existência do sagrado, que este aparentemente desconhece ou renega. Isso se dá quando Macário reclama do trote do burro preto em que viajam, após deixar a estalagem durante a noite. Satã chama a atenção para a ascendência sacra do burro: "E contudo este burro descende em linha reta do burro em que fez a sua entrada em Jerusalém o filho do velho carpinteiro José. Vês pois que é fidalgo como um cavalo árabe" (AZEVEDO, 2006, p.40). A resposta de Macário reafirma sua postura cética e dessacralizadora: "tudo isso não prova que ele não trota danadamente. Falta-nos muito para chegar?" (AZEVEDO, 2006, p.40). A passagem é curiosa, pois causa-nos a impressão de que, de certa forma, o garoto, com sua

personalidade de Caliban³⁵, é, em alguns momentos, mais satânico que o próprio Satã, pois para ele nada é sagrado, ao passo que, como lembra Jean Delumeau, na sua *História do medo no Ocidente*, "'mesmo os diabos ajoelham-se diante de Deus' e [...] não tentam nem martirizam os homens senão com a permissão do Todo Poderoso" (DELUMEAU, 1989, p.250). Nesse sentido, a postura de Macário lembra a do Fausto elisabetano, com sua concepção epicurista da existência. Entretanto, se o personagem de Marlowe chega à descrença em consequência de seu desencanto para com uma teologia que prega estar o homem necessariamente condenado à morte e ao pecado e que, portanto, nenhuma salvação é possível, o de Azevedo é um descrente *in natura*, que sabe que "este mundo é um logro" (AZEVEDO, 2006, p.36) e que tudo é ilusão. Embora paradoxal, é compreensível que este Satã com quem ele se depara por vezes pareça interessado em *doutriná-lo*, convencê-lo da existência do sagrado. Afinal, não é possível tentar aquele que não acredita na danação.

Todavia, se o sentimento do sagrado não impressiona Macário, o que o atrai é a vida na cidade, em oposição a uma existência provinciana de horizontes limitados. Ainda que, com seu ceticismo, considere o mundo um logro, alimenta a expectativa da vida no meio estudantil, longe das couves com toucinho e da cachaça da província. Macário representa, assim, a vocação urbana, cosmopolita, do poeta Álvares de Azevedo, em reação ao seu lado nacionalista representado por Penseroso. O percurso do personagem simboliza o trajeto que o poeta se propõe. A cidade onde realizará seus estudos é, para ele, a porta de entrada para o mundo, e Satã sabe disso quando, num misto de sedução e desencanto, pinta-a com cores devassas e igualmente céticas. Cidade ambígua, que, se atrai, com suas luzes sedutoras, os olhos acostumados com a escuridão do viajante, expõe também seu lado sombrio,

³⁵No prefácio à segunda parte de sua *Lira dos vinte anos*, Álvares de Azevedo denomina Ariel e Caliban as duas facetas de sua personalidade poética que pontuam a obra, em referência aos gênios elementares da última peça de Shakespeare, *A tempestade* (AZEVEDO, 1942a, p.127). Antonio Candido compara as características dos personagens de *Macário* a estes dois aspectos do estilo de seu autor: "Macário é o Álvares de Azevedo byroniano, ateu, desregrado, irreverente, universal; Penseroso, o Álvares de Azevedo sentimental, crente, estudioso e nacionalista" (CANDIDO, 1959, p.190).

"como uma essa de enterro" (AZEVEDO, 2006, p.40); que desenha a si mesma no céu com as suas torres, mas não consegue esconder seus casebres "tão pretos de noite como de dia" (AZEVEDO, 2006, p.40).

Essa visão desencantada da cidade é a que Satã expõe a Macário. Em mais um dos paradoxos que pontuam a relação entre estes dois personagens, o mesmo Satã que no início da jornada tentara impressionar o descrente Macário com um jumento de ascendência sagrada agora afirma que a cidade que ocupa as expectativas de seu acompanhante mais jovem é "devassa como uma cidade, insípida como uma vila, e pobre como uma aldeia" (AZEVEDO, 2006, p.41) e que, na verdade, é a própria "monotonia do tédio" (AZEVEDO, 2006, p.41). Os papéis se invertem: Satã está evidentemente disposto a desfazer as ilusões mundanas de Macário a respeito da urbe, enquanto o rapaz tem na cidade idealizada a expectativa do encontro com esse mundo. No entanto, é um mundo igualmente idealizado que ele tem em mente, uma cidade que acena com prazeres românticos, com suas mulheres de mantilha acetinada, "olhares de Andaluza! e a tez fresca como uma rosa! os olhos negros, muito negros, entre o véu de seda dos cílios!" (AZEVEDO, 2006, p.42). A cidade que ocupa a mente de Macário existe no campo do imaginário, do desejo. Demonstração disso é a fórmula que se repete por duas vezes, quando ele evoca os prazeres imaginados da vida urbana: "Deve ser delicioso!" (AZEVEDO, 2006, p.42, p.43). Satã, por outro lado, não poupa seus comentários céticos para desfazer as ilusões adolescentes de seu companheiro de viagem, e chega mesmo a compará-lo ao personagem do romance de Cervantes, não por acaso, em resposta à primeira ocorrência da tal fórmula: "Tá! tá! tá! – Que ladainha? parece que já estás enamorado, meu Dom Quixote, antes de ver as Dulcinéias" (AZEVEDO, 2006, p.42). Essa associação de Macário a Dom Quixote é bastante elucidativa.

Mário Vargas Llosa, num dos textos introdutórios à edição comemorativa dos quatrocentos anos do romance cervantino publicada pela Real Academia Espanhola, afirma que "o grande tema de *Dom Quixote de la Mancha* é a ficção, sua razão de ser, e a maneira como ela, ao infiltrar-se na vida, vai modelando-a,

transformando-a"³⁶ (LLOSA, 2004, p.xv). A referência de Satã ao Quixote, assim, indica a ficcionalização do real praticada por Macário, ou, para ser mais exato, à interferência do imaginário sobre sua concepção de mundo. A afirmação "Deve ser delicioso!" (AZEVEDO, 2006, p.42, p.43) indica uma expectativa gerada pelo desejo, que toma o lugar do real. Nesse aspecto, Macário distancia-se do Fausto, posto que este é, por essência, desencantado do real, ou melhor, daquele outro real em que sua vida se consome, no qual "mesmo a celeste luz/ Por vidros foscos se introduz!" (GOETHE, 2007a, p.65).

Não se pode esquecer, no entanto, que Satã é a representação do Mal. Georges Bataille define o Mal como transgressão do Bem, que nada mais é que aquele conjunto de regras criadas pela sociedade para a sua preservação. No primeiro ensaio de seu livro *A Literatura e o Mal*, em que trata do romance *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brönte (BATAILLE, 1989, p.11-28), Bataille identifica o Mal com o instinto de prazer, originado na infância, e o Bem com a razão, que inclui as regras e ensinamentos impostos pela sociedade para sua preservação. A persistência no Mal é, para ele, a transgressão do Bem e está ligada ao desejo de prolongamento infinito do prazer da infância. Enquanto a infância se identifica com a duração do tempo presente, a razão – e a sociedade, portanto – exige o comprometimento com o tempo futuro, que é o do amadurecimento. Daí a identificação do prazer com o prolongamento do instante supremo, a prorrogação *ad infinitum* de um momento de satisfação absoluta, o qual não encontraria outro fim que não a morte, o aniquilamento. É compreensível que a sociedade estruturada em seus códigos se contraponha a tal perigo, recusando ao indivíduo a satisfação desse prazer supremo. Para Bataille, "A embriaguez divina, à qual se aparenta o 'movimento impulsivo' da infância, está inteiramente no presente. Na educação das crianças, a preferência pelo instante presente é a comum definição do Mal. Os adultos

³⁶El gran tema de *Don Quijote de la Mancha* es la ficción, su razón de ser, y la manera como ella, al infiltrarse en la vida, la va modelando, transformando (LLOSA, 2004, p.xv).

interditam àqueles que devem alcançar a 'maturidade' o reino divino da infância" (BATAILLE, 1989, p.19).

Não sabemos muita coisa sobre Macário, ou melhor, sobre sua vida anterior ao encontro com Satã, na estalagem. Entre o pouco que sabemos, está o fato de ter ele se criado como um enjeitado, filho de pai e mãe desconhecidos (AZEVEDO, 2006, p.38, p.64) e de haver passado os dez anos que coincidem com sua adolescência à espera de seu encontro com o diabo. Quando esse encontro se dá, Macário está, ainda, na zona de penumbra entre infância e idade adulta, e a ausência de figuras paternas na infância – e não temos indicação alguma de que tal ausência tenha sido suprida de algum modo – faz com que aquele desejo de permanência do prazer absoluto de que fala Bataille não encontre limites para refreá-lo. A coerção social que teria imposto a submissão "às condições racionais dos adultos: racionais, calculadas de tal maneira que delas resultasse o proveito da coletividade" (BATAILLE, 1989, p.15), não se aplicaria a ele. É em consequência disso que veremos comentário do próprio Satã, dizendo: "Tens vinte anos: deverias ser puro como um anjo, e és devasso como um cônego!" (AZEVEDO, 2006, p.37).

Macário é como uma criança que tivesse sido esquecida pelo mundo dos adultos e assim descobrisse a sexualidade. No entanto, como ainda afirma Bataille: "Mas se por acaso as crianças têm o poder de esquecer por um momento o mundo dos adultos, a este mundo, entretanto, elas estão prometidas" (BATAILLE, 1989, p.15). A Satã caberá fazer valer essa promessa, mas não no caminho da contenção dos instintos, que é o caminho do Bem na definição de Bataille, e sim no da transgressão.

Satã, portanto, descreve a cidade para onde se dirige seu acompanhante com fortes doses de ironia, dando ênfase a seus aspectos mais desprezíveis. Em dado trecho, aliás proverbial, Macário pergunta-lhe se há mulheres no lugar para onde vai, e esta é a resposta que obtém do demônio:

Mulheres, padres, soldados e estudantes. As mulheres são mulheres, os padres são soldados, e os soldados são padres, os estudantes são estudantes: para falar mais claro, as mulheres são lascivas, os padres dissolutos, os soldados ébrios, os estudantes vadios. Isto salvo honrosas exceções, por exemplo, de amanhã em diante, tu (AZEVEDO, 2006, p.41).

A estratégia de Satã é evidente: atrai a curiosidade de Macário para os aspectos mais profanos e até mesmo perversos da vida, quando parece estar simplesmente depreciando a cidade que seu jovem pupilo deseja encontrar. Desse modo, ao mesmo tempo em que aparenta estar disposto a desiludir um Macário já desencantado com a sociedade e suas regras, desfazendo uma imagem idealizada do meio urbano onde o jovem estudante passará a residir, ele conduz seu interesse para uma outra cidade, diametralmente oposta àquela com que Macário fantasia.

Antonio Candido atribui a Álvares de Azevedo, nesta primeira parte do *Macário*, "a invenção literária da cidade de São Paulo" (CANDIDO, 2006, p.16), cidade que o crítico identifica como sendo aquela descrita por Satã a seu discípulo. Segundo Candido, "Com isto [Azevedo] deu corpo a um processo em curso entre os moços estudantes, enclausurados num lugar sem interesse, onde a sua energia transbordava tanto na boemia e na rebeldia estética quanto na imitação de Byron" (CANDIDO, 2006, p.16).

É esse processo de corporificação de uma cidade que anteriormente existe apenas como imagem idealizada pelas expectativas do jovem estudante, que para lá se dirige a fim de freqüentar a faculdade de Direito, o que vemos em curso durante o trajeto noturno de Satã e Macário. O demônio empenha-se em desvelar sistematicamente essa cidade, sua gente, suas ruas e até mesmo suas mulheres, pintando-a com cores muito diferentes daquelas que Macário pretende encontrar. Onde este imagina "o Paraíso de Mafoma" (AZEVEDO, 2006, p.42), ou seja, o paraíso islâmico, onde o fiel às leis de Maomé (ou Mafoma, outra designação do profeta) encontrará, ao fim de uma vida bem-aventurada, sua cota de mulheres e riquezas, Satã descreve uma cidadezinha de ladeiras e várzeas, onde "as moças poucas vezes têm bons dentes" e "é raro o minuto em que não se esbarra com um burro ou um padre" (AZEVEDO, 2006, p.42); se Macário imagina belas jovens que batem às portas dos rapazes para oferecer-lhes amor, ele próprio pretendendo portar-se como um Sultão que escolhe a mais bonita entre as beldades do seu harém, o demônio afirma: "a única que tu ganharás será nojenta. Aquelas mulheres são repulsivas. [...] Bofarinheiras de infâmia dão em troco do gozo o veneno da sífilis" (AZEVEDO, 2006, p.43).

Note-se em ambas as passagens aqui citadas a propensão de Macário para um Oriente idealizado, nas referências ao paraíso maometano e na imagem que tece de si próprio como um sultão na cidade de múltiplos prazeres que imagina encontrar. Esse mesmo anseio por um Oriente sonhado fará com que, já na residência de Satã à entrada da cidade, enquanto fuma um charuto, Macário afirme: "Sim. É belo fumar! O fumo, o vinho e as mulheres!... Sabes, há ocasião em que me dão ventas de viver no Oriente" (AZEVEDO, 2006, p.46). Tal declaração ocorre em resposta a um comentário de Satã acerca do caráter ilusório do mundo, da adoração divina, do amor e da glória, que para ele não passam de vapor, como a fumaça dos charutos. É flagrante a diferença dos posicionamentos de ambos: enquanto Satã se empenha em desmistificar valores caros ao idealismo romântico e ao Cristianismo, atribuindo-lhes a natureza volátil da fumaça dos charutos, Macário parece estar alheio ao que lhe ensina o demônio, como um aluno que se distrai dos ensinamentos de seu mestre e interpreta a referência ao fumo em sentido oposto ao pretendido por Satã. Se o demônio, espírito de negação que é, evoca a fumaça de seu charuto para falar do caráter ilusório de sentimentos e instituições, Macário persiste em seus devaneios com um oriente de prazeres. Novamente, portanto, temos o personagem idealizando o real e tomando como alvo de seu desejo o apelo a um exotismo difuso. Não são, portanto, casuais suas repetidas referências a temas ligados ao Oriente, terra associada, no imaginário ocidental, a sensações que evocam um misterioso exotismo. A esse respeito, convém observar o que diz Umberto Eco, tomando como exemplo a frase "aquele homem vem de Baçorá":

Endereçada a um habitante do Iraque, ela teria, mais ou menos, o mesmo efeito da frase sobre Milão ao italiano. Dita a uma pessoa absolutamente ignorante, que desconheça por completo a geografia, poderá deixá-la indiferente, ou quando muito curiosa [...]. Dita enfim a uma terceira pessoa, a menção a Baçorá poderia despertar imediatamente a lembrança, não de um local geográfico determinado, mas de um "lugar" do fantástico, conhecido através da leitura das *Mil e Uma Noites*. [...] Baçorá não constituirá um estímulo capaz de estabelecer uma referência imediata, com um significado preciso, mas provocará um "campo" de lembranças e sentimentos, a sensação de uma proveniência exótica, uma emoção complexa e esfumada em que conceitos indeterminados se misturam a sensações de mistério, indolência, magia, exotismo (ECO, 2000, p.77).

O Oriente de Macário inscreve-se, assim, no terceiro caso demonstrado por Eco, esse campo de referências a um lugar impreciso, que não é o de um sítio geográfico, mas sim de um espaço culturalmente localizado, originado das leituras de obras míticas e poéticas de um povo muito distante no tempo e no espaço, por fascinados leitores europeus. Um Oriente, enfim, que tem existência apenas no imaginário do Ocidente.

É, pois, no terreno do imaginário que Macário situa suas expectativas, como podemos ver por seus devaneios sobre a cidade que espera encontrar e também por suas repetidas e pueris manifestações do desejo de se tornar frade ou ir para o Oriente.

Novamente, porém, Satã opõe seu ceticismo à idealização do real praticada por Macário:

Sim... o Oriente! mas que achas de tão belo naqueles homens que fumam sem falar, que amam sem suspirar? É pelo fumo? Fuma aqui... vê, o luar está belo: as nuvens do céu parecem a fumaça do cachimbo do Onipotente que resfolga dormindo. Pelas mulheres? Faze-te vigário de freguesia. (AZEVEDO, 2006, p.46)

Num procedimento semelhante ao que já adotara em relação à cidade, o diabo corporifica os anseios de Macário, conduzindo-o de um plano idealizado, imponderável, para um plano real, carnal. Assim, o ato de fumar, que nas falas anteriores é usado por Satã como uma metáfora para a imponderabilidade dos valores cultivados pela sociedade, e que a Macário sugere os prazeres do Oriente, é evocado novamente pelo demônio para opor a crueza de orientais que já não são os personagens idealizados pelas *Mil e uma noites*, mas homens de carne e osso que fumam sem trocar palavras e para os quais o amor nada mais seria que um ato físico e desprovido de sentimentos. É ainda o fumo que servirá para compor a imagem usada por Satã para demonstrar a Macário que a beleza a que aspira pode ser encontrada ali mesmo, e não no Oriente remoto. Satã associa as nuvens à fumaça do cachimbo do Onipotente, uma comparação paradoxal saída da boca do diabo em pessoa, explicável pela intenção do autor de recorrer a uma imagem simultaneamente poética e singela, como

é a fumaça do cachimbo de um Deus onipotente durante um cochilo, para descrever o enlevo provocado pela visão do céu, com suas nuvens. Uma beleza muito mais próxima e ricamente inspiradora que o Oriente com que sonha Macário.

Não podemos deixar de ter em mente, porém, que as volutas da fumaça do charuto foram a imagem escolhida por Satã para se referir à transitoriedade de valores como a glória e o amor, considerados pelo demônio como construtos imponderáveis e sem sustentação material. É surpreendente como, no intervalo de apenas duas falas, Azevedo põe na boca de seu personagem imagens tão díspares, recorrendo à mesma fumaça do charuto como significante. Num primeiro momento, toma valores caros à geração de poetas românticos, como o amor, a glória e a adoração divina, e as reduz a construções destinadas a se dissipar como a exalação do fumante se desfaz na atmosfera. Em seguida, reduz a imagem romântica que Macário tem do Oriente atribuindo aos nativos daquela região do mundo o prosaísmo de *fumar sem falar*. Por fim, compara as nuvens à fumaça do cachimbo de um ser divino para chamar a atenção de Macário para o aspecto do céu noturno, lembrando a seu protegido que também há beleza ali. O trajeto que a voluta de fumaça de Satã percorre vai da negação do abstrato à revelação do real e nisso ela obedece ao que Azevedo defende no prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte anos*, quando afirma que "todo o vaporoso da visão abstracta não interessa tanto como a realidade formosa da bella mulher a quem amamos" (AZEVEDO, 1942a, p.128). Neste caso, a imagem do belo não é a da mulher amada, mas a da natureza que o suscita, e a imagem da mulher não é mais a do amor intangível, mas sim a do amor carnal, o sultão com seu harém substituído por um prosaico vigário de freguesia.

A admoestação de Satã aparentemente surte seus resultados, pois Macário, instado a olhar para o céu pelo comentário do demônio, toma o ponto de vista da estrela no firmamento para refletir sobre a vida ao rés do chão. Conclui pela incapacidade humana para a autocompreensão. Após refletir sobre a impenetrabilidade de todos os homens, que leva mesmo duas pessoas que convivem por toda uma vida a jamais passarem de desconhecidos uns aos outros, como livros que, manuseados

até a decrepitude, continuam incompreensíveis, Macário sentencia: "Eis o que é a filosofia do homem! Há cinco mil anos que ele se abisma em si, e pergunta-se quem é, donde veio, onde vai, e o que tem mais juízo é aquele que moribundo crê que ignora" (AZEVEDO, 2006, p.47). Com isso, Macário dá expressão a um posicionamento materialista acerca da existência. Para ele, a dificuldade do homem em responder às três perguntas acerca de sua essência, sua origem e destino deve-se ao fato de que a resposta conduz ao nada. O mais ajuizado, para o pupilo de Satã, é o moribundo, isto é, o homem que tem consciência de sua própria mortalidade e de sua incapacidade de obter as respostas definitivas. Fumaça que se dissipa no vazio.

A resposta do diabo corrobora a reflexão de Macário. Para ele, a ciência humana somente poderia se ocupar da matéria física ou das estrelas distantes, mas não da subjetividade do homem, pois esta é inacessível. Segundo ele, "Se Antony ainda vive e deu-se à medicina é capaz de receitar uma dose de jalapa para uma dor íntima; um cautério para uma dor de coração!" (AZEVEDO, 2006, p.48). Satã critica a postura mecanicista da ciência de então, como já criticara o caráter ilusório dos valores abstratos. No entanto, atribui esse aspecto ao fato de não se poder entender o que vai na subjetividade alheia.

Tal posicionamento é uma reação contra os aspectos *iluministas* do Romantismo da geração que precedeu a de Azevedo. O romantismo brasileiro, afinal, assumiu características peculiares. Ao mesmo tempo que encampa o preceito romântico de, como definiu Antonio Candido, "particularizar os grandes temas, as grandes atitudes de que se nutria a literatura ocidental, inserindo-as na realidade local, tratando-as como próprios de uma tradição brasileira" (CANDIDO, 1959, p.20) – e esse é o caso do indianismo da primeira geração romântica –, em consequência do mesmo afã de proclamar a grandeza do País, buscando sua afirmação como nação, aproxima-se, paradoxalmente, do neoclassicismo. Um sintoma desse pendor classicizante é a propensão iluminista do culto à ciência, que Candido, referindo-se aos textos da revista *Niterói*, publicação cuja importância para o movimento romântico brasileiro é sabida, assim descreve:

[...] os artigos sobre ciência e questões econômicas sobrepujam os literários; não apenas porque o número de intelectuais brasileiros era demasiado restrito para permitir a divisão do trabalho intelectual, como porque essa geração punha no culto à ciência o mesmo fervor com que venerava a arte; tratava-se de construir uma vida intelectual na sua totalidade, para progresso das Luzes e conseqüente grandeza da pátria (CANDIDO, 1959, p.10-11).

Esse Iluminismo nacionalista, ainda que se demonstrasse adequado a tal tarefa, distanciava a nossa primeira geração de românticos de sua proposta poética original. Cilaine Alves, em *O belo e o disforme*, um estudo sobre a poesia de Álvares de Azevedo, declara que essa posição peculiar deriva da postura ambígua dos poetas desse período, que por um lado se alinham aos ideais românticos, mas por outro, pela sua intensa aspiração a cantar a grandeza do país, dedicam-se ao culto neoclassicista à ciência com a mesma intensidade com que se entregam à arte. A propósito dessa questão, afirma ela:

[...] o projeto de voltar a literatura para a expressão da grandeza nacional levou esses poetas a um afastamento do núcleo central da poética romântica, da vertente subjetivista, da manifestação da lírica como expressão do eu. Na realidade, deu-se continuidade ao modelo clássico que concebia a criação artística como uma forma de imitação da harmonia da natureza [...] (ALVES, 1998, p.121).

A reação de Satã, que é também a de Macário, volta-se, portanto, contra essa propensão classicizante e iluminista da intelectualidade da época, e propõe a valorização da subjetividade e da criação poética resultante da expressão do eu:

Amanhã numa taverna poderás achar Romeu com a criada da estalagem, verás D. Juan com Julietas, Hamlet ou Fausto sob a casaca de um *dandy*. É que esses tipos são velhos e eternos como o sol. E a humanidade que os estuda desde os primeiros tempos ainda não entende esses míseros, cuja desgraça é não entender [...] (AZEVEDO, 2006, p.47).

Essa tendência se verifica também na obra poética de Álvares de Azevedo, nos poemas resultantes de sua face byrônica, como demonstra Alves, ao tratar de poemas da terceira parte da *Lira dos vinte anos*. Comentando o poema *Desânimo*, por exemplo, a autora afirma que

A partir do momento em que o sujeito poético se dá conta da inapreensibilidade de esferas cósmicas e de que a ciência não é capaz de explicar os mistérios da vida, ele se volta para seus aspectos irracionais representados, poeticamente, pelo macabro e pela degradação humana (ALVES, 1998, p.109).

Essa atitude é coerente com o procedimento que Satã adota em relação a Macário desde o princípio do drama, pois vemos que ele questiona progressivamente as concepções de mundo do personagem mais jovem, conduzindo sua forma de pensar de um idealismo ainda difuso em meio ao seu ceticismo natural, para uma atitude cada vez mais desencantada e mais próxima de um materialismo epicurista. Esse processo começará a atingir seu ápice no momento em que o drama chega àquele que provavelmente é o seu momento mais macabro, quando o protagonista decide contar ao demônio uma aventura erótica que beira a necrofilia. Macário narra a Satã que certa noite encontrou-se com uma prostituta que o levou até seu casebre miserável, onde, apesar da frieza das sensações experimentadas e do clima de morbidez e decadência, trocaram beijos e carícias.

[...] Uma noite encontrei na rua uma vagabunda. A noite era escura. Eu ia pelas ruas à toa... Segui-a. Ela levou-me à sua casa. Era um casebre. A cama era um catre: havia um colchão em cima, mas tão velho, tão batido, que parecia estar desfeito ao peso dos que aí se haviam revolido. Deitei-me com ela. Estive algumas horas. Essa mulher não era bela: era magra e lívida. Essa alcova era imunda. Eu estava aí frio: o contato daquele corpo amolecido não me excitava sensações; e contudo eu mentia à minh'alma, dando-lhe beijos. Eu saí dali. No outro dia de manhã voltei. A casa estava fechada. Bati. Não me responderam. Entrei: – uma mulher velha saiu-me ao encontro. Perguntei-lhe pela outra. Silêncio! me disse a velha. – Está deitada ali no chão... Morreu esta noite... E com um ar cínico... "Quereis vê-la? está nua... vão amortalhá-la... (AZEVEDO, 2006, p.49).

Azevedo atribuíra uma importância particular a esta passagem, pois tomou o cuidado de acrescentar uma nota de rodapé – a única em toda a peça – afirmando tratar-se de um fato "histórico" (AZEVEDO, 2006, p.48), que portanto teria ocorrido com ele próprio. A preocupação é justificável, pois será a partir dessa narrativa que Satã atingirá o ponto máximo de seus ensinamentos a Macário, após o qual se seguirá o rito de passagem a que o jovem será submetido pelo seu mentor. É evidente que o

caso desperta particular atenção em Satã, que dele se vale para chegar ao ponto central de seus ensinamentos. Embora já não recorde o nome da mulher, a resposta de Macário quanto a essa informação é extremamente significativa (os grifos em negrito no trecho citado são meus):

Esqueci-o. Talvez amanhã eu to diga – amanhã ou depois – que importa um nome? E contudo essa misérrima com quem deitei-me uma noite, **que pretendia ter o segredo da virgindade eterna de Marion Delorme**, que me falava de *amanhã* com tanta certeza, que mercadejava sua noite de *amanhã* como vendera segunda vez a de seu *hoje*, e que decerto morreu pensando nos meios de excitar mais deleite, **na receita da virgindade eterna que ela sabia como a antiga Marion Delorme** – essa mulher que esqueci como se esquecem os que são mortos, me fez ainda agora estremecer (AZEVEDO, 2006, p.49).

O cuidado de Azevedo na composição deste trecho é tão evidente quanto o aparente desleixo que podemos observar nesta fala de seu personagem em particular³⁷. As passagens assinaladas em negrito, se demonstram um descuido do autor, que provavelmente não teria revisado o texto oportunamente, realizando-o, como ele próprio afirmou, "à pressa, como um pintor febril e trêmulo" (AZEVEDO, 2006, p.20), são bastante reveladoras do que ele tinha em mente. Macário não consegue nomear sua amante fugaz, no entanto, atribui-lhe reiteradamente a característica da personagem de Victor Hugo, associando-a assim a Marion Delorme, prostituta que se mantém íntegra em meio à vida cortesã.

Hugo, aliás, é um dos autores que o poeta mais admira, referindo-se a ele por diversas vezes em sua obra, principalmente quanto a *Marion Delorme*, uma de suas obras máximas, inicialmente proibida pela censura de Carlos X, e encenada

³⁷Em seu clássico ensaio sobre Álvares de Azevedo, *Educação pela noite*, Antonio Candido faz a seguinte observação sobre o caráter aparentemente inacabado da obra do poeta: "Mas é preciso sempre lembrar que as obras de Álvares de Azevedo foram publicadas depois da sua morte, sem que ele tivesse podido organizá-las nem dizer o que considerava acabado, o que era rascunho e o que não era para publicar. Daí a pergunta: esse monte de prosa e verso é tão irregular porque não foi devidamente selecionado e polido, ou porque o autor queria que fosse assim mesmo, para sugerir a inspiração desamarrada, em obediência a uma estética atraída pelo espontâneo e o fragmentário? É difícil dizer, mas as duas coisas devem estar combinadas" (CANDIDO, 2006, p.14).

pela primeira vez em 1831, tendo sido, juntamente com *Hernani*, um dos dramas que selaram a batalha literária entre românticos e neoclássicos na França. Hugo, que no célebre prefácio de sua peça *Cromwell* propõe que grotesco e sublime, trágico e cômico, compartilhem o mesmo palco no drama moderno, é por isso mesmo uma referência cara a Azevedo. Podemos perceber a importância que atribuía ao dramaturgo e poeta francês observando a quarta estância de seu poema *Idéias íntimas*:

Na minha sala três retratos pendem.
 Ali Victor Hugo. Na larga fronte
 Erguidos luzem os cabellos louros
 Como c'roa soberba. Homem sublime,
 O poeta de Deus e amores puros
 Que sonhou Triboulet, Marion Delorme
 E Esmeralda – a Cigana... E diz a chronica
 Que foi aos tribunaes parar um dia
 Por amar as mulheres dos amigos
 E adulteros fazer *romances vivos* (AZEVEDO, 1942a, p.149).

Nesta estrofe, Azevedo atribui duas características opostas a Hugo, a de *homem sublime* e a de *adúltero*, amante das mulheres dos amigos. A existência de duas qualidades usualmente tidas como opostas num mesmo homem, cujo retrato, não obstante isso – ou exatamente por isso –, é um dos três a merecerem posição na sala do poeta, demonstra o interesse de Azevedo por personalidades de características conflitantes.

No entanto, Macário não vê na meretriz a mesma nobreza de caráter que se atribui à personagem de Hugo. A julgar por sua narrativa, a mulher teria morrido miseravelmente, ignorando sua condição de moritura e pensando unicamente em comerciar seu corpo novamente no dia seguinte. O estudante, porém, descreve-a como se fosse já um cadáver em vida, "magra e lívida" (AZEVEDO, 2006, p.49), cujo corpo não é capaz de despertar o desejo. Também sua alcova é descrita quase como uma sepultura, o mais decadente dos lugares, um casebre imundo, cujo catre se desfaz sob o peso dos amantes, como se tudo já estivesse em decomposição.

Chama nossa atenção a reação ambígua que tal encontro provoca em Macário, um misto de atração e repulsa, pois se o contato do corpo flácido da

prostituta não lhe estimula a libido, ele engana a própria alma fingindo beijos; e se parte da alcova sem dela ter gozado, conforme afirma a Satã, retorna no dia seguinte como um obcecado. Seu retorno também é marcado pela ambigüidade, pois é recebido por uma mulher mais velha que lhe pede silêncio, como a exigir respeito pela morte, mas logo em seguida lhe oferece maliciosamente a visão do cadáver nu da prostituta, como uma cafetina oferecendo-lhe prazeres de necrófilo. A lembrança causa-lhe estremecimento, mas se há repulsa nesse tremor, há também a atração pela perspectiva da virgindade eterna, ainda que corrompida, que ela suscita.

A ambigüidade dos sentimentos do rapaz não passa despercebida a Satã, que aproveita a oportunidade para provocar seu discípulo, perguntando-lhe se não seria aquela mulher decadente e mortífera a sua boa sorte, se naquele ser pantanoso ele não encontraria "a chave de ouro dos prazeres que deliram" (AZEVEDO, 2006, p.50). Depois de lamentar por Macário a oportunidade perdida, Satã chega a afirmar:

Se ali ficasses mais alguma hora, talvez ela te morresse nos braços. Aquela agonia, o beijo daquela moribunda talvez te regenerasse. Da morte nasce muitas vezes a vida. Dizem que se a rabeca de Paganini dava sons tão humanos, tão melodiosos, é que ele fizera passar a alma de sua mãe, de sua velha mãe moribunda, pelas cordas e pela caverna de seu instrumento [...] (AZEVEDO, 2006, p.50)

Satã lastima, portanto, que Macário não tivesse permanecido na alcova por mais tempo, de modo que a prostituta morresse enquanto eles ainda estivessem enlaçados durante o ato sexual, pois teria sido uma aprendizagem capaz de *regenerá-lo*. Mas que regeneração seria essa, que brota dos braços da morte?

O exemplo de Paganini, a que o demônio recorre, é elucidativo. Niccoló Paganini foi violinista dotado de técnica a tal ponto excepcional que promoveu uma verdadeira revolução em sua arte, ampliando o registro sonoro do instrumento (PAGANINI, 1998, p.4.382), o que lhe valeu a fama de haver conquistado seu virtuosismo por meio de um pacto demoníaco. A menção a um músico de características fáusticas não é fortuita. Segundo Cilaine Alves, "Satã sustenta que a representação poética ideal deve retratar as angústias e as degradações da alma através

dos aspectos sórdidos e macabros da vida humana" (ALVES, 1998, p.116). Suas perorações ao longo da viagem com Macário apontam nesse sentido. O que ele sugere com seu apelo a um ato de prazer necrófilo que nunca chegou a se concretizar é que Macário teria nesse gesto um salto em seu processo de amadurecimento.

Macário é ainda um espírito dividido. Se sua postura é a de um estudante cético e cínico, seu ideal poético ainda oscila entre um materialismo epicurista voltado à sordidez e à degradação e uma forte propensão à idealização do mundo e do amor. Isso porque se sua sexualidade se realiza apenas no plano carnal, por vezes tendendo à perversão, seu ideal amoroso é altamente idealizado, irrealizável mesmo, como lhe dá a entender Satã, com sua ironia, quando o jovem lhe descreve seu ideal de mulher. Para o demônio, a absoluta sordidez a que Macário se entregaria pelo ato amoroso com a prostituta à morte seria a oportunidade pela qual o jovem poderia resolver a sua binomia.

Aliás, é significativa a simetria entre esse trecho e a conversa mantida entre Satã e Macário ainda na taverna à beira da estrada. Naquele primeiro momento, Satã, ainda incógnito, pergunta a Macário sobre o amor. Este lhe responde que se por amor entende-se o ato físico, "o aperto de dois sexos, a convulsão de dois peitos que arquejam, o beijo de duas bocas que tremem, de duas vidas que se fundem..." (AZEVEDO, 2006, p.33), ele teria amado fartamente. Porém, estabelece uma oposição entre este tipo de amor e o amor sublime:

Se chamas o amor o sentimento casto e puro que faz cismar o pensativo, que faz chorar o amante na relva onde passou a beleza, que adivinha o perfume dela na brisa, que pergunta às aves, à manhã, à noite, às harmonias da música, que melodia é mais doce que sua voz; e ao seu coração, que formosura mais divina que a dela, – eu nunca ameí (AZEVEDO, 2006, p.33).

Pelo trecho citado, vemos que seu conceito de amor é, na verdade, imponderável, situado num patamar inatingível, e em oposição diametral ao amor carnal que afirma praticar, de modo que o rapaz conclui nunca ter experimentado tal sensação. O demônio indaga, então, como seria a mulher capaz de despertar-lhe tal amor, ao que Macário responde que, entre outras qualidades:

Eu a queria virgem n'alma como no corpo. Queria que ela nunca tivesse sentido a menor emoção por ninguém. Nem por um primo, nem por um irmão... Que Deus a tivesse criado adormecida n'alma até ver-me, como aquelas princesas encantadas dos contos – que uma fada adormecera por cem anos. Queria que um anjo a cobrisse sempre com seu véu, e a banhasse todas as noites do seu óleo divino para guardá-la santa! Queria que ela viesse criança transformar-se em mulher nos meus beijos (AZEVEDO, 2006, p.35).

Essa idealização extrema da descrição de Macário, ao elevar a mulher perfeita a altitudes morais estratosféricas e jamais alcançáveis, indica uma adoção extremada do ideal do amor impossível que o Romantismo herdou do amor cortês da Idade Média. Goethe, ao denominar tal procedimento literário de *Eterno-Feminino*, identificou-o com o ideal de perfeição que o poeta pretende alcançar em sua obra. Ortega y Gasset, em seus *Estudos sobre o amor*, referindo-se a esse conceito goetheano, afirma que:

O Eterno-Feminino é uma realidade erguida à qual o homem, quando ama, se eleva, não por seu próprio poder ascensional, mas porque é atraído para o mais alto. Não se me negará que a mulher sim é alguma coisa, é atrativa, essencialmente atrativa; mas Goethe nos faz reparar que sua atração é sempre, sempre zenital (ORTEGA Y GASSET apud ALVES, 1998, p.83-84).

No caso de Macário, porém, esse zênite se eleva a altitudes que não se pode conquistar, tal a irrealidade do modelo feminino adotado. Como bem observa Cilaine Alves, ele não é o único poeta a idealizar o amor além da possibilidade de realização (ALVES, 1998, p.83), entretanto, nessa passagem de *Macário*, vemos essa tendência atingir um paroxismo que coloca o personagem num ponto limítrofe do ideal ultra-romântico.

Macário, na verdade, oscila entre dois extremos: enquanto ideal, sua concepção de amor sublime assume um grau absoluto de espiritualização, aproximando-o de Penseroso, personagem de pureza quase angelical que, no segundo episódio da peça, opõe um contraponto a Satã. Concretizado, porém, o ato amoroso tende para o profano, o libertino e mesmo o abjeto, como se viu na passagem citada em que sua aventura com a prostituta beira a necrofilia. Tal paradoxo não permanece incólume

aos olhos de Satã, que com a ironia que é característica do personagem, questiona Macário acerca da irrealidade de seu ideal feminino:

O DESCONHECIDO

Muito bem, mancebo! E esperas essa mulher?

MACÁRIO

Quem sabe!

O DESCONHECIDO

E é no lodo da prostituição que hás de encontrá-la?

MACÁRIO

Talvez! É no lodo do oceano que se encontram as pérolas...

O DESCONHECIDO

Em mau lugar procuras a virgindade! É mais fácil achar uma pérola na casa de um joalheiro que no meio das areias do fundo do mar. (AZEVEDO, 2006, p.35)

A observação de Satã tem como alvo a condição insolúvel em que Macário se encontra: se o zênite em que posiciona sua concepção do Eterno-Feminino situa-se numa altitude celestial e portanto inatingível, o ponto para o qual sua busca converge é o nadir, ou seja, situa-se na extremidade oposta, no lodo escuro do abismo, igualmente inatingível a não ser à custa da submersão, da degeneração e da morte. O conselho do demônio, o de procurar sua pérola "na casa de um joalheiro" (AZEVEDO, 2006, p.35), já acena com a proposta do pacto tácito que se realizará entre eles. Satã já assume o papel de mentor, demonstrando a Macário que sua busca é infrutífera pela própria inconsistência de seus objetivos. Se é uma pérola que procura, mais viável seria procurá-la onde é mais provável encontrar. O que o jovem procura, porém, é a *idéia* da pérola, a jóia platônica, que não se encontra no mundo físico. Satã afirma que a virgindade que o estudante afirma desejar "é uma ilusão!" (AZEVEDO, 2006, p.36), e que procurá-la é como revolver o lodo marinho em busca de uma pérola sonhada.

Não admira, portanto, que Satã visse na prostituta moribunda "a chave de ouro dos prazeres que deliram" (AZEVEDO, 2006, p.50). Para o demônio, o amadurecimento de Macário só virá com a renúncia à idealização extremada de sua face Ariel e pelo mergulho no humano em seus aspectos mais sombrios e abjetos para os quais se volta a sua face Caliban. Daí a afirmação de que "da morte nasce muitas vezes a

vida" (AZEVEDO, 2006, p.50), pois conhecendo-a Macário realizaria tal mergulho e por fim conheceria o meio de se desvencilhar do idealismo dissociado do real que o caracteriza. Não por acaso, menciona o exemplo de Paganini, que, como Fausto, teria sacrificado sua alma como preço a se pagar para atingir o absoluto em sua arte.

Detendo-se sobre a crescente influência do byronismo sobre a lírica de Álvares de Azevedo, Cilaine Alves afirma que:

Sob uma perspectiva temática, o byronismo surge no interior da obra lírica de Álvares de Azevedo como uma reação ao desengano, ao abalo na crença da possibilidade de alcançar uma plenitude poética através da ascese anímica, o que, por sua vez, se fazia alimentando idealisticamente os sonhos de cunho amoroso (ALVES, 1998, p.106).

Para ela, o byronismo provém do desengano da ilusão da imortalidade da alma e da possibilidade de redenção, daí o satanismo de Azevedo (ALVES, 1998, p.107).

Macário, sobretudo no primeiro episódio do drama, é a representação dramática desse processo. Ao longo de sua viagem com o demônio, Macário percorre a binomia azevediana de um pólo a outro. No prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte anos*, Álvares de Azevedo afirma: "Ha uma crise nos seculos como nos homens. É quando a poesia cegou deslumbrada de fitar-se no mysticismo e caiu do céu sentindo exaustas as suas asas de oiro./ O poeta acorda na terra" (AZEVEDO, 1942a, p.128).

Em *Macário* temos a tomada de consciência dessa queda, desse despertar na terra do poeta que anteriormente sonhava com o céu. Tal queda pode ser entendida tomando-se as duas passagens citadas acima: aquela em que Macário confessa ao desconhecido da estalagem o seu ideal de mulher, representação extrema do Eterno-Feminino, e aquela outra em que, ao final da viagem, o estudante confia ao demônio a respeito de sua noite com uma prostituta moribunda. Nesse momento, Satã lastima que Macário não tivesse ido até as últimas conseqüências, prolongando o abraço amoroso com a meretriz até o instante de sua morte, pois então o processo teria se completado por meio da conjunção com o humano que subitamente se torna matéria inerte. Como Solfieri, o comensal materialista da *Noite na taverna*, Macário poderia então se indagar: "[...] porque a alma é bela, porque não concebeis que esse

ideal possa tornar-se em lodo e podridão, como as faces belas da virgem morta, não podeis crer que ele morra? [...]" (AZEVEDO, 2006, p.103). E ainda como Solfieri, a resposta que o estudante encontraria viria na forma do desengano byroniano acerca da possibilidade de ascese anímica:

[...] Imortalidade da alma! e porque também não sonhar a das flores, a das brisas, a dos perfumes! Oh! não mil vezes! a alma não é, como a lua, sempre moça, nua e bela em sua virgindade eterna! a vida não é mais que a reunião ao acaso das moléculas atraídas: o que era um corpo de mulher vai porventura transformar-se num cipreste ou numa nuvem de miasmas: o que era um corpo do verme vai alvejar-se no cálice da flor ou na fronte da criança mais loura e bela [...] (AZEVEDO, 2006, p.103).

Daí a afirmação feita por Satã de que "da morte nasce muitas vezes a vida" (AZEVEDO, 2006, p.50). Tal sentença pode ser compreendida se relembrarmos o conceito de mulher ideal para Macário, virgem não só de corpo como também de alma, guardada eternamente santa em sua natureza angelical, num empíreo inacessível ao toque impuro dos sentimentos humanos (AZEVEDO, 2006, p.35). Tal mulher jamais existiria como ser de fato, mas sim como idéia pura. A paixão de Macário, então, se configuraria numa *delectatio morosa* que se prolongaria ao infinito, realizando-se apenas num futuro imaterial, espiritual, além da carne e da vida, consumando-se apenas na morte.

A transferência da consumação amorosa para a morte – longe, portanto, do mundo físico e material – possibilita ao sujeito lírico equiparar-se ao plano elevado em que a amada se encontra. Pois morrendo, ele se desproverá de sua natureza física e material, adquirirá, como a imagem da mulher amada, uma essência espiritual (ALVES, 1998, p.82).

Assim, ainda que o amor seja pulsão de vida, elevado a tal grau de idealização, somente a morte poderia dele advir. Esse aspecto, aliás, será bem ilustrado na segunda parte do drama, com o suicídio de Penseroso.

Ainda que abjeto, o gozo com a moribunda, no exato momento em que ela morre, inverteria o sentido dessa equação. Em vez da posse impossível de um princípio feminino espiritualizado, postergada para além da morte, teríamos a mais física das

conjunções carnis, pois ela ocorreria no instante em que a carne se despe de qualquer espiritualidade para se tornar unicamente matéria. Macário, que distingue do amor espiritualizado a "fome impura" (AZEVEDO, 2006, p.36) do corpo, então tomaria consciência plena de sua condição de homem que, como afirma Azevedo, "tem nervos, tem fibra e tem arterias – isto é, antes e depois de ser um ente idealista, é um ente que tem corpo" (AZEVEDO, 1942a, p.128) e que tal corporeidade, por prosaica que seja, é condição para a criação poética. Se, anteriormente, do amor nascia a morte, a partir desse momento, da morte, da consciência da morte física e definitiva, nasceria a vida.

Podemos, finalmente, compreender em que consiste o caráter fáustico de Macário, afirmado no momento em que Satã a ele se revela. Marlowe, em plena Inglaterra elisabetana e no início da Idade Moderna, compõe um Fausto de características prometéicas, que toma de assalto a própria humanidade das mãos do Deus onipresente da Idade Média, ainda que isso lhe custe a danação da alma. Por sua vez, o Fausto de Goethe, Titã que é, apodera-se do dom da criação, tornando-se assim tão divino quando a Divindade, e é redimido pelo Eterno-Feminino, a determinação em conquistar uma empreitada que se revela justa. Macário, nem prometéico nem titânico, logrará uma conquista talvez mais modesta: a consciência de sua própria condição humana, material e mortal.

O primeiro Fausto busca no pacto com Mefistófeles a satisfação de seus desejos e aspirações terrenos, renegando sua alma, uma dádiva divina cuja salvação não raro custava ao homem medieval o sacrifício da própria vida. O segundo, não titubeia em renunciar à sua em troca da plenitude que almeja. Quanto a Macário, o destino de sua alma não será determinado por um contrato assinado em sangue com um ser das profundezas, mas sim selado pela consciência de sua própria finitude. Se outrora acreditava na elevação da criação poética e do amor a um ponto sublime, inatingível a não ser pela elevação *post mortem* da alma, tomará consciência, na afirmação da carne e da morte proposta por Satã, que é homem e nada mais, e que, como afirma Álvares de Azevedo no prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte anos*, "vê, ouve, sente e, o que é mais, sonha de noite as bellas visões palpaveis de acordado" (AZEVEDO, 1942a, p.128). Como prenuncia o demônio, da morte – ou da consciência dela – nasce a vida.

Ao contrário do que acontece com Fausto, Macário não é tentado a vender sua alma. Sua adesão ao satanismo se dá por um processo pedagógico, que Antonio Candido apropriadamente denominou "educação pela noite" (CANDIDO, 2006) e que poderíamos também chamar de educação pela morte. Com seu ato, Satã não pretende se apossar da alma imortal de Macário comprometendo-o por meio de um pacto que se cumprirá após o perecimento do corpo³⁸. O que faz é revelar a morte a Macário, mostrar-lhe que o corpo, por ser matéria física, é perecível e que a finitude atinge todas as coisas.

É o que se verá durante a cerimônia iniciática que Satã proporcionará a Macário, levando-o ao cemitério para dormir um sono profundo como o dos mortos, do qual, ao acordar, lembrará "sonhos como um ébrio nunca vislumbrou" (AZEVEDO, 2006, p.52). O sonho proporcionado por Satã é uma experiência terrível, que causa um perceptível abalo no jovem estudante. A primeira visão experimentada por Macário é a de uma figura tão angelical quanto macabra, de corpo perfeito mas lívido e olhos vidrados como os de um morto (AZEVEDO, 2006, p.53-54), que Satã assim descreve:

Era um anjo. Há cinco mil anos que ela tem o corpo da mulher e o anátema de uma virgindade eterna. Tem todas as sedes, todos os apetites lascivos, mas não pode amar. Todos aqueles que ela toca se gelam. Repousou o seu seio, roçou suas faces em muitas virgens e prostitutas, em muitos velhos e crianças – bateu a todas as portas da criação, estendeu-se em todos os leitos e com ela o silêncio... Essa estátua ambulante é quem murcha as flores, quem desfolha o outono, quem amortalha as esperanças (AZEVEDO, 2006, p.54).

Macário pergunta ao demônio a identidade da aparição, mas este se esquiva de revelá-la. No entanto, não é difícil relacioná-la a uma personificação da morte a partir da descrição feita por Satã. *Estátua ambulante*, como o diabo a ela se

³⁸Décio de Almeida Prado, em artigo publicado no jornal *Folha de S.Paulo*, aponta que o pacto entre Satã e Macário ocorre pouco antes de Satã revelar sua identidade demoníaca. Segundo ele, "Satã, minutos antes de revelar-se como tal, propusera a Macário um pacto, prontamente aceito:

'O Desconhecido - Aperta a minha mão. Até sempre: na vida e na morte! Macário - Até sempre, na vida e na morte!'

Álvares de Azevedo, grande admirador de "Fausto", de Goethe, uma de suas referências constantes, acaba de dar a Macário o seu respectivo Mefistófeles." (PRADO, 1995. p.5.6).

refere, é ao mesmo tempo estase e onipresença, espalhando o silêncio e o frio eterno pelos leitos em que se deita. E como a morte, bate em todas as portas da criação, atinge todos os seres, os velhos tanto quanto as crianças. É interessante, porém, como Satã atribui sua voracidade a um apetite lascivo que, por sua própria natureza, é impossibilitada de saciar. Compare-se tal aspecto com a definição dada por Macário ao amor carnal: "[...] é uma fome impura que se sacia. O corpo faminto é como o conde Ugolino em sua torre – morderia até num cadáver" (AZEVEDO, 2006, p.36).

Azevedo, desse modo, relaciona o amor físico à voracidade da morte, a carne à sua própria consunção, a pulsão amorosa e a pulsão de morte. Mário Praz, em seu *A carne, o diabo e a morte na literatura romântica*, discute a noção romântica de beleza, que ele define como "beleza meduséia" (PRAZ, 1996, p.44), ao mesmo tempo bela e terrível, ao mesmo tempo amor e morte. A relação com a figura mítica da Medusa deve-se à passagem da Noite de Valpúrgis, no *Fausto* de Goethe, quando Fausto, durante o sabá das feiticeiras, vê uma imagem feminina que lhe faz lembrar Margarida, e portanto o amor romântico. Mefistófeles, porém, afirma tratar-se na verdade da Medusa, que a todos se apresenta como a figura enamorada, mas petrifica o coração dos homens. Para Praz, essa combinação de horror e fascínio que encontramos no trecho mencionado da obra de Goethe define todo o sentimento romântico, pois para os seguidores desse movimento, a beleza é realçada sempre pelos sentimentos que a contradizem: o horrível, o triste, a morte (PRAZ, 1996, p.45).

Esse jogo de oposições, em que o belo e o sublime sempre refletem sua imagem num espelho distorcido, pode ser demonstrado em diversos momentos do drama de Azevedo. Se anteriormente pudemos apontar uma relação de oposição entre a virgem anímica que constitui o ideal feminino de Macário e a prostituta moribunda que personifica o lado mais sórdido do impulso erótico, podemos com muito mais razão enxergar na imagem sonhada pelo estudante um reflexo disforme daquele mesmo ideal. Ambas carregam uma virgindade absoluta, mas enquanto na mulher idealizada por Macário a virgindade anímica se deve a uma total ausência de sentimentos, a uma espécie de latência que manteria sua alma num estado de animação suspensa até que ele a encontrasse, o que faz dela a imagem do sublime, para o anjo caído que vê em seu sonho a virgindade é maldição, pois resulta da

impossibilidade de saciar um desejo pungente. Em outras palavras, se na primeira a pulsão sexual é atrofiada até a inexistência, na segunda ela é hipertrofiada até o ponto de provocar a aniquilação de seus objetos de desejo. Ambas, porém, são igualmente inatingíveis, a primeira por situar-se num empíreo inacessível à matéria, a segunda por remeter ao nada que sucede a morte, que por sua vez transforma todo ser vivente em matéria inerte.

Ao longo da peça de Álvares de Azevedo, há um verdadeiro desfile de figuras femininas que atravessam os diálogos dos dois personagens, ora evocadas pelas lembranças de Macário, ora pelas idealizações que ele expressa, ora ainda nos sonhos e delírios provocados em sua mente por Satã. Tais mulheres ocupam posições opostas, antípodas, num eixo que vai de um zênite cuja altitude se perde num infinito intangível a um nadir que mergulha nas profundezas da degradação e da morte. Tal eixo é decorrente do conceito de binomia, que Azevedo apresenta no prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte anos*, e que explica a cisão da sua personalidade poética em duas faces opostas. As personificações femininas evocadas no decorrer do drama ocupam sempre posições extremas desse eixo binomial e tendem mesmo a estender seus limites para além do alcançável, seja em direção a um empíreo altamente idealizado, seja para as profundezas absolutas da aniquilação. Macário oscila entre sentidos opostos desse eixo, pois ainda que sua atitude seja de cinismo cético e profano, tem, no início da peça, concepções próprias de um jovem idealista e sonhador, o que faz com que diversos críticos o classifiquem, coerentemente, como um personagem tipicamente adolescente.

Não é difícil distinguirmos no ideal feminino que ocupa o zênite do nosso eixo hipotético uma realização extrema do Eterno-Feminino de Goethe, autor que Álvares de Azevedo admira e que confessa ser uma das influências eleitas para a elaboração de sua concepção de drama (AZEVEDO, 2006, p.17). Na última estrofe da segunda parte do *Fausto*, Goethe assim ilustra a redenção de seu personagem, que embora tenha firmado o pacto demoníaco acaba alçado ao céu por um coro de anjos:

CHORUS MISTICUS

Tudo o que é efêmero é somente
Preexistência;
O Humano-Térreo-Insuficiente

Aqui é essência;
 O Transcendente-Indefinível
 É fato aqui;
 O Feminil-Imperecível³⁹
 Nos ala a si (GOETHE, 2007b, p.1061-1065).

Os versos de Goethe evocam uma linha ascendente que parte da efemeridade da vida terrena, tratada como mera preexistência de um estado posterior, eterno, e que define o humano como mero estágio terreno e insuficiente, para culminar num Transcendente-Indefinível para o qual o Eterno-Feminino nos eleva. Como vemos, a idéia de um eixo ascendente em cuja extremidade se encontra uma personificação feminina atrativa que representa a pulsão criadora já estava presente na obra de Goethe.

Porém, se em Goethe a linha esboça uma trajetória terrífuga, ascensional, na obra de Álvares de Azevedo, como vimos, ela traça um percurso bipolar. E se o Eterno-Feminino de Goethe redime a alma de Fausto e alça-a em sua direção, em *Macário* ela é distante, irreal e inatingível demais para promover a elevação do protagonista. Resta, porém, o percurso oposto, e para ele Macário é conduzido pela intervenção tutorial de Satã. À medida que sua viagem noite adentro avança, o demônio distancia Macário cada vez mais da postura altamente idealizada que ele demonstra no início, e o faz aproximar-se progressivamente dos aspectos mais fúnebres e desoladores da existência humana, até atingir, ao final, um clímax em que, na visão que lhe é provocada no cemitério, o estudante descobre que a morte, a decadência e a queda estão nas profundezas do ser.

Antes que a viagem noturna de Macário termine, no entanto, uma última figura feminina aparecerá. Quando desperta, ainda debilitado pela visão terrível de seu sonho, o personagem ouve um lamento na distância e pergunta ao demônio do que se trata. A explicação que ouve de um Satã sarcástico e às gargalhadas é que esse som é o pranto de sua mãe que agoniza e ora por ele. A reação de Macário se faz sentir imediatamente, e o diabo exclama: "Pelas tripas de Alexandre Bórgia!

³⁹O trecho aqui citado foi extraído da tradução de Jenny Klabin Segall, que assim verte para nossa língua o termo *Ewig-Weibliche*, de Goethe. Entretanto, no corpo desta dissertação, optei por adotar *Eterno-Feminino*, por ser esta a tradução mais disseminada entre os textos críticos.

Choras como uma criança!" (AZEVEDO, 2006, p.57). Embora lágrimas vertidas pela morte materna sejam uma manifestação de luto mais do que esperável, não deixa de ser surpreendente uma resposta tão intensamente emotiva vinda de alguém que se afirma um enjeitado, que diz jamais ter conhecido pai ou mãe e que esta seria "de certo alguma libertina" (AZEVEDO, 2006, p.38). No entanto, esta mãe agonizante que se ouve no meio da noite desperta um óbvio sentimento de perda no jovem personagem e este é tanto mais intenso quanto o demônio descreve o passamento como o de "uma alma que se apagou no nada" (AZEVEDO, 2006, p.57). Essa morte, portanto, não tem como lenitivo a perspectiva de um despertar no paraíso, nem mesmo o da eterna tortura do inferno. O que tal alma tem a esperar é unicamente a dissolução perpétua no vazio da inexistência.

Esse desfecho, excetuando-se a breve cena em que Macário desperta novamente no quarto da estalagem para constatar que tudo não passara de um sonho que, no entanto, é desmentido por pegadas marcadas a fogo no chão do aposento⁴⁰, encerra o primeiro episódio de *Macário*. O segundo episódio tem início igualmente com uma imagem materna. Esta, porém, acalenta um filho morto nos braços, recusando-se a admitir sua morte. A cena, que se passa numa Itália vagamente idealizada, "não a Itália histórica", como observa Décio de Almeida Prado, "mas o país sonhado pelas fantasias românticas" (PRADO, 1995, p.5.7)⁴¹, inicia com Macário numa solitária caminhada noturna à beira de "um rio torrentoso" (AZEVEDO,

⁴⁰Décio de Almeida Prado, em artigo publicado no jornal *Folha de S.Paulo*, afirma, sobre esta passagem: "Quebra-se, desse modo, aquela hesitação entre o natural e o sobrenatural que, segundo Todorov, constitui a essência da literatura fantástica" (PRADO, 1995, p.5.6).

⁴¹Para Antonio Candido, essa localização da ação do segundo episódio numa Europa que, assim como o Oriente idealizado por Macário na primeira parte da peça, não se trata de localização geográfica, mas sim de um espaço que se constrói no âmbito cultural, remete aos anseios de cosmopolitismo presentes na obra de Azevedo. Segundo o crítico: "podemos considerar simbólica a dualidade dos lugares: primeira parte em São Paulo; segunda, numa Itália indefinida, mas correspondendo às raízes européias, que muitos românticos desejariam superar ou mesmo negar (da boca para fora), numa auto-ilusão que teve o seu papel no processo do nosso crescimento espiritual. Na obra de Álvares de Azevedo a dimensão cosmopolita é um pressuposto aceito e conscientemente incorporado como algo legítimo e necessário" (CANDIDO, 2006, p.17).

2006, p.61), pensando na própria morte. O personagem tropeça, então, num homem que repousa sobre o colo de uma mulher. Esta pede-lhe que não desperte seu acompanhante, pois ele estaria dormindo, tomado pelo cansaço. Macário, a princípio, pensa tratar-se de um casal de amantes, para em seguida constatar que o homem tem a frieza de um defunto:

Sim: está pálido: não é o luar que o faz lívido. Eu o vejo. É teu amante? A lua que alveja tuas tranças grisalhas ri de teu amor. Messalina de cabelos brancos, quem apertas no seio emurhecido? Tão alta noite, quem é esse mancebo de cabelos negros que adormece no teu colo?... Como está pálido... Que testa fria... Mulher! louca mulher, quem acalentas é um cadáver (AZEVEDO, 2006, p.61-62).

A resposta da mulher idosa é, certamente, perturbadora, pois ela se recusa a aceitar como verdadeira a morte do rapaz, que revela ser seu filho, uma vez que isso equivaleria a reconhecer sua própria morte, ainda que se sinta viva:

Um defunto?... não... ele dorme: não vedes? É meu filho... Apanharam-no boiando nas águas levado pelo rio... Coitado! como está frio!... é das águas! Tem os cabelos ainda gotejantes... Diziam que ele morreu... Morrer! meu filho! é impossível... Não sabeis? ele é a minha esperança, meu sangue, minha vida. É meu passado de moça, meus amores de velha... Morrer ele? É impossível. Morrer? Como? Se eu ainda sinto esperanças, se ainda sinto o sangue correr-me nas veias e a vida estremecer meu coração! (AZEVEDO, 2006, p.62).

A cena, patética e comovente, é pretexto para que Macário se afaste tecendo reflexões sobre a morte e a loucura.

Antonio Candido, dando-se conta do quanto esta cena de abertura soa incongruente em relação ao restante da peça, como se estivesse solta, chega a levantar a hipótese de que o autor tivesse "querido incluí-lo artificialmente, como sobra da primeira parte, a fim de assinalar a continuidade do mesmo universo fantasmagórico" (CANDIDO, 2006, p.16). O crítico chega mesmo a indagar se o trecho não seria uma "citação" (CANDIDO, 2006, p.16) da cena do delírio no cemitério, da primeira parte. Segundo ele, "a impressão é de que Macário se encontra no desdobramento daquele sonho, embora puxe a situação para a realidade ao atribuir à loucura as palavras tresvairadas da mulher" (CANDIDO, 2006, p.16).

Há, é verdade, traços comuns entre ambas as figuras: os cabelos brancos, a esterilidade, o fato de tentarem inutilmente extrair amor de cadáveres retirados de uma torrente que arrasta homens para a morte. No entanto, existem também diferenças marcantes entre as duas cenas, e não se trata do caso de que a segunda cite a primeira. A começar pelo plano em que cada uma delas se situa em relação ao real, como bem nota o crítico. Na cena de abertura do segundo episódio não há dúvida de que o evento corresponde à realidade, e não ao terreno onírico. Isso é demonstrado pela observação de Macário, ao afastar-se: "[...] Esta mulher está doida. Este moço foi banhar-se na torrente – afogou-se. Eu vi carregarem seu cadáver úmido e gelado. Pobre mãe! embala-o nu e macilento no seu peito, crendo embalar a vida. Louca!... Feliz, talvez! quem sabe a ventura não é a insânia?" (AZEVEDO, 2006, p.63).

A cena retratada no primeiro episódio pertence inquestionavelmente ao plano do delírio. A mulher avistada por Macário tem aspecto angelical, de corpo "perfeito como o de um anjo", ainda que "lívido como o mármore" (AZEVEDO, 2006, p.54). Embora tenha os cabelos semi-embranquecidos, é descrita como uma mulher de aparência ainda jovem. A personagem que Satã descreve tem as características de um anjo caído, tratando-se na verdade de uma figura demoníaca, com seu corpo angélico e a decadência representada por seus cabelos encanecidos. O "anátoma da virgindade eterna" (AZEVEDO, 2006, p.54) a que Satã se refere faz dela uma representação da esterilidade e da própria morte, cuja voracidade – neste caso, sexual – faz com que ela se deite em todos os leitos e se aproprie de todos os seres. Trata-se de uma imagem capaz de figurar entre as mais sombrias representações daquela associação entre morte e desejo de que fala Mário Praz (PRAZ, 1996, p.44)⁴².

⁴²Tomando como referência um soneto de Victor Hugo, datado de 1871, Praz assim define a identificação romântica entre beleza e morte:

*"A Morte e a Beleza são duas coisas profundas
Que têm muito de sombra e de azul como estigma
Qual duas irmãs tão terríveis quanto fecundas
A viver um mesmo segredo e um mesmo estigma.*

Tão irmãs, na verdade, para os românticos, que se fundem num só Hermes bifronte de beleza fatal, íncito de corrupção e de melancolia, beleza da qual quanto mais copioso brota o gozo, tanto mais o gosto dele é carregado de amargura" (PRAZ, 1996, p.49).

Quanto à personagem descrita no início da segunda parte do drama, cuja imagem evoca a de uma *pietà*⁴³, representa algo totalmente diverso. Ainda que Macário de início a tome por uma Messalina anciã, faz menção ao seu "seio emurchecido" (AZEVEDO, 2006, p.62), numa alusão à decrepitude e à esterilidade dessa singular imagem feminina. Porém, o jovem não tarda a se dar conta da loucura da mulher, que embala nos braços o filho morto numa tentativa patética de despertá-lo com o calor de seus lábios e de seu corpo (AZEVEDO, 2006, p.62). Isso porque ela se nega a aceitar o fato irrevogável de que seu filho já se foi, arrastado pela torrente da morte. É extremamente significativa sua declaração de que o filho é seu "passado de moça", seus "amores de velha" (AZEVEDO, 2006, p.62), pois indica que a morte do rapaz equivale ao fim de seus próprios dias, à cessação de sua continuidade na terra e da certeza de que sua existência terá sido fértil e produzirá frutos. Noutras palavras, ela identifica a imagem do filho a si própria, vendo-o como uma continuação de sua individualidade. Mesmo na morte, procura retê-lo junto ao seu peito, como se fosse parte de si própria, imagem, aliás, universalmente associada à maternidade.

Se tentarmos estabelecer uma correlação entre essa estranha personagem e a mãe do próprio Macário, tal como é mencionada na primeira parte da peça, poderemos afirmar que existe uma relação de complementaridade entre elas. Ambas assumem posições diametralmente opostas em relação à descendência, a primeira delas rejeitando a prole, lançando-a ao mundo para viver por sua própria conta e permanecendo como uma desconhecida, enquanto a segunda procura reter seu rebento como uma parcela de si própria, mesmo quando este já não pertence ao mundo dos vivos. Duas posturas extremas, divergentes, mas complementares; dois princípios femininos antagônicos, o que lança o homem ao mundo e o que procura fazer com que ele permaneça como um desdobramento de sua individualidade. Não se trata mais do Eterno-

⁴³Satã, na fala citada alguns parágrafos acima, refere-se ao anjo caído sonhado por Macário como uma "estátua ambulante" (AZEVEDO, 1998, p.54), mais um indício de que, embora a personagem emblematicamente materna da segunda parte não seja, como sugere Candido, uma citação da figura meduséia da primeira, o crítico tem vastas razões para encontrar similitudes entre elas.

Feminino que encontramos nas personificações da mulher sublime e da mulher corrompida, da santa e da prostituta, na primeira parte da peça, princípio que de uma forma ou de outra "nos ala a si" (GOETHE, 2007b, p.1065), como afirma Goethe. Com mais segurança podemos afirmar tratar-se de outro princípio goetheano, o do "Humano-Térreo-Insuficiente" (GOETHE, 2007b, p.1063), com sua incompletude.

Torna-se, assim, compreensível a atitude de Satã ao final da cena do cemitério, com seu riso sarcástico a anunciar a morte da mãe que Macário jamais conheceu. Igualmente compreensíveis as lágrimas de Macário. Ainda que não passe de uma desconhecida, o jovem sente os vínculos que se rompem. Tendo avistado, em seu sonho delirante, a própria imagem da morte, Macário compreende que essa "alma que se apagou no nada" (AZEVEDO, 2006, p.57) é parte de si mesmo, do passado do qual se forja sua condição de parte do Humano-Térreo-Insuficiente, que se extingue. A morte da mãe simboliza a ruptura com esse passado que remonta à infância e à adolescência – daí a recriminação do demônio: "Choras como uma criança!" (AZEVEDO, 2006, p.57). A aprendizagem de Macário poderá, assim, finalmente se completar. Mesmo que, transtornado, rechace o demônio em nome da mãe extinta, os laços entre eles estão atados, como anuncia Satã: "É por pouco tempo. Amanhã me chamarás" (AZEVEDO, 2006, p.58). E assim será, pois, ainda que o amanhecer dissipe as imagens da noite como um sonho, os passos do diabo ainda estarão lá, gravados indelevelmente em seu caminho.

5.2.1 O Momento de Penseroso

Álvares de Azevedo inicia o prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte anos* com um alerta a seus leitores: "aqui dissipa-se o mundo visionario e platonico" (AZEVEDO, 1942a, p.127). Com isso, o poeta delimita dois momentos de sua criação. O primeiro deles, representado pela parte inicial de sua *Lira*, é marcadamente idealista e voltado para o sublime e o amor espiritualizado. O segundo, pontua-se pela ironia, o desencanto e um forte apego ao melancólico e ao grotesco. O próprio Azevedo

assim explica essa dissociação de estilos e temas: "é que a unidade deste livro funda-se numa binomia. Duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces" (AZEVEDO, 1942a, p.127). João Adolfo Hansen, em *Forma romântica e psicologismo crítico*, texto que serve de prefácio ao ensaio de Cilaine Alves sobre a poética do autor de *Macário*, procura definir essa binomia azevediana apontando a influência das idéias de Schiller sobre o poeta:

Na chave schilleriana de sua leitura, a "binomia" figura três espécies de dicção como cenas para a consciência infeliz da contradição liberal. A primeira delas é declaradamente idealista e busca no mito a solução de contradições. A segunda, como ironia byroniana, critica o ideal por meio de outros mitos de transgressão. Relativizando o ideal sem obter nenhuma síntese, dramatiza a oposição de princípios. A terceira pesquisa nas figurações de estilo baixo a possibilidade de transcender o cotidiano, concebendo o grotesco como maneira inesperada do sublime ou, ainda, como transcendência na imanência mesma da realidade baixa (HANSEN, 1998, p.17).

Para Alves, a dualidade do projeto poético de Azevedo está ligada à "recusa em adotar as convenções poéticas que regulamentavam o ato criativo", assim como à "necessidade de legitimar, de forma original, a individualidade poética de Álvares de Azevedo, unificando-a num projeto próprio" (ALVES, 1998, p.70). Em *Macário*, encontramos a personificação desse processo de afirmação da individualidade pela dissociação da personalidade poética do autor. Já no primeiro episódio do drama, temos um protagonista claramente cindido entre a idealização extrema e uma forte tendência à perversidade, numa divisão adolescente que caracteriza o movimento romântico, sobretudo o da segunda geração, como aponta Antonio Candido em sua *Formação da literatura brasileira* (CANDIDO, 1959, p.178). Esse mesmo protagonista encontrará em Satã o tutor que o guiará rumo à resolução dessa ambigüidade adolescente, fazendo com que seu interesse se volte para os aspectos mais sombrios e decadentes da existência. No segundo episódio essa cisão se acirra pela entrada em cena de Penseroso, personagem que corporifica a figura do

romântico idealista e sonhador. Sobre essa completa dissociação entre as forças que movem a criação de Azevedo, comenta Antonio Candido:

É interessante que Álvares de Azevedo faça um desdobramento da clássica dupla Homem/Diabo, tão em voga no Romantismo, principalmente sob o avatar mais famoso de Fausto/Mefistófeles – pois aqui Penseroso, Satã e Macário podem ser vistos respectivamente como Homem Angélico, Homem Diabólico e Homem Homem (CANDIDO, 2006, p.17).

Esse desdobramento se reflete, em ambos os episódios, numa predominância de cada um dos personagens que interagem com Macário. No primeiro episódio verificamos um predomínio absoluto de Satã, estando ausente o angelical amigo do protagonista, ao passo que no segundo ocorre uma inversão dessa tendência e a presença de Penseroso chega mesmo, em alguns momentos, a suplantar a do próprio protagonista da peça, enquanto este passa a opor-se à influência do demônio, ao contrário do que acontecia na primeira parte. Tal fato leva Candido a considerar o segundo episódio da peça como "o momento de Penseroso" (CANDIDO, 2006, p.20).

Cilaine Alves chama nossa atenção para a similaridade entre a visão de mundo e da arte de Penseroso e o ideal poético do próprio Azevedo, visível ao longo da *Lira dos vinte anos*. Diz ela: "Essa semelhança nos leva a supor que o autor de *Macário* encarnou deliberadamente nessa personagem a própria consciência poética com que idealizou, em momentos específicos da obra, as situações de transcendência" (ALVES, 1998, p.99).

Vista por esse prisma, a relação que se estabelece entre Penseroso e Macário, intelectualmente conflituosa, chegando mesmo ao antagonismo, reveste-se de importantes significados, uma vez que o personagem-título, como foi demonstrado anteriormente, oscila entre dois pólos de um eixo que vai do absolutamente sublime ao satanicamente perverso, ao passo que os outros dois personagens, como podemos inferir da observação de Candido, encontram-se profundamente vinculados a cada um desses pólos.

A relação entre os dois jovens antagonistas se dá, na peça, por uma série de discussões razoavelmente prolongadas, em que ambos defendem arraigadamente

pontos de vistas opostos. A primeira dessas discussões ocorrerá logo ao início do episódio, quando Macário, não mais o rapaz cujo ideal amoroso se situa num plano intangível, encontra Penseroso durante uma caminhada noturna. Macário vem de um encontro amoroso que para ele alcançara dimensões tão sublimes, que acredita só lhe restar como opção a morte: "Ébrio sim – ébrio de amor – de prazer. Aquela criança inocente embebedou-me de gozo. Que noite! Parece que meu corpo desfalece. E minha alma absorta de ternura só tem um pensamento – morrer!" (AZEVEDO, 2006, p.65). Macário, assim, adota uma posição muito semelhante àquela do Fausto, na tragédia de Goethe, para o qual a morte deveria suceder o momento supremo.

É importante observar que Macário refere-se à mulher com quem passara a noite como "uma donzela, pura e virgem como os anjos" (AZEVEDO, 2006, p.65). Poderia argumentar-se que tal qualificação colocaria a amante do jovem personagem num plano angelical, superior ao das demais mulheres, mortais que são, e que isso a aproxima do ideal feminino confessado a Satã no primeiro episódio (AZEVEDO, 2006, p.35). No entanto, diferentemente do que acontece com o modelo feminino absolutamente idealizado que Macário deseja naquele primeiro momento, a donzela de cujo amor ele acabara de desfrutar não se encontra mais num empíreo inatingível. Ainda que tenha, segundo ele, a pureza dos anjos, é no plano material que ele a encontra, passam a noite juntos e se amam. Portanto, ainda que igualmente zenital, não se trata mais de um modelo feminino espiritualizado e além de qualquer possibilidade de realização. Ela está muito mais próxima daquela "inocência santa" que Fausto atribui a Margarida (GOETHE, 2007a, p.387).

Também não se trata mais do ato amoroso que tende para a abjeção, uma vez concretizado. Em outras palavras, o Macário que vemos aqui não exhibe mais sua face Ariel, de idealização extrema do real, tampouco uma face Caliban, propensa à abjeção e à perversidade. Se deseja a morte, não é mais por almejar um ideal amoroso que somente se concretizaria com sua própria extinção, mas porque, como o Fausto goetheano, acredita na glória do perecimento no momento

supremo, pois conquistado tal momento, o "amanhã não pode ser tão belo como hoje" (AZEVEDO, 2006, p.61).

Assim como Mefistófeles demove Fausto da idéia do suicídio, Satã resgatará Macário da iminência da morte auto-infligida, após um desmaio providencial. Novamente, o demônio ironiza os pendores idealizantes do rapaz e procura trazê-lo para uma perspectiva mais terrena: "Que loucura! Esse desmaio veio a tempo: seria capaz de lançar-se à torrente. Porque amou, e uma bela mulher o embriagou no seu seio, querer morrer! (*Carrega-o nos braços.*)" (AZEVEDO, 2006, p.68).

Quanto a Penseroso, é a própria personificação do idealismo romântico. Se Macário num primeiro momento estabelece uma separação marcante entre o amor carnal que afirma praticar e o amor espiritualizado a que aspira, Penseroso não admite outra forma de amor que não a paixão sublimada, platônica, existente apenas num plano ideal. Esse aspecto já se prefigura na declaração que dá a Macário, quando de seu primeiro encontro na peça: "E é tão doce amar! Eu amei, eu amo muito. Sabe Deus as noites que me ajoelho pensando nela!... A brisa bebe meus suspiros, e minhas lágrimas silenciosas e doces orvalham meu rosto" (AZEVEDO, 2006, p.66).

A idéia que Penseroso faz do amor é desprovida de qualquer materialidade, de qualquer possibilidade de ato físico. Isso se confirmará nas anotações que fazem parte das páginas do diário de Penseroso, em que o personagem afirma: "Não amei nunca outra mulher. Se o coração é um lírio que as paixões desfloram, sou ainda virgem; no deleite das minhas noites delirantes, tu o sabes, meu Deus, eu nunca amei!" (AZEVEDO, 2006, p.87). Essa atitude de sublimação extrema do amor, em Penseroso, levaria Mário de Andrade, em seu ensaio *Amor e medo*, em que discute a relação estreita entre esses dois sentimentos nas obras dos poetas românticos brasileiros, a afirmar a respeito da obra de Azevedo:

Sem dúvida o amor não realizado é constante no poeta. [...] Muito expressivo disso é aquele passo francamente extravagante, para não dizer amalucado, do *Macário*, em que Penseroso faz uma gritaria danada porque a Italiana não o ama, quando ela está falando que ama sim. Mas é sempre o estragoso amor e medo que faz a personagem fugir do amor [...] (ANDRADE, 1972, p.223).

De fato, é curiosa a relação de Penseroso com sua noiva italiana. Há uma cena em que, durante uma reunião social, ambos conversam em um canto isolado do salão. Há uma flagrante disparidade entre o desengano amoroso pranteado por Penseroso e a clara disposição da Italiana em casar-se tão logo ele assim o desejar. "Por quem se espera no altar?", pergunta ela, "É por mim? Não, Penseroso, é pela vontade de teu pai..." (AZEVEDO, 2006, p.91). A despeito disso, o jovem poeta Penseroso põe fim à própria vida, num suicídio de ressonância ritual, com um veneno que é administrado aos poucos e uma agonia degustada gota a gota, até o momento do desfecho fatal, tudo isso sob a alegação de uma frustração amorosa que no fundo não existe.

Entretanto, a explanação psicologizante de Mário de Andrade, que atribui a atitude a um conflito adolescente – segundo ele, inerente ao próprio Álvares de Azevedo – entre o desejo de amar e o medo de concretizar o amor, não dá conta de elucidar inteiramente a imolação do personagem, que aliás causa perplexidade a mais de um crítico. Décio de Almeida Prado, por exemplo, afirma que: "a conclusão, se há alguma, é que Álvares de Azevedo achou conveniente que no decorrer da peça alguém morresse e delegou essa função a Penseroso" (PRADO, 1995, p.5.6). Uma explicação que, no final das contas, nada explica.

De forma muito mais pertinente, Cilaine Alves atribui o fim de Penseroso à própria identificação do personagem ao ideário poético de Álvares de Azevedo, sobretudo aquele presente em parte da *Lira dos vinte anos*, como sua *face Ariel*. Segundo ela,

[...] embora Penseroso seja uma personagem frágil, alvo constante das críticas de Macário, que não perdoa seus ideais classicizantes, sua existência se prende a uma necessidade de retomada das próprias posições poéticas do autor. A morte de Penseroso – a impossibilidade de se continuar a sustentar tamanho idealismo poético – significa, nesse sentido, uma crítica à consciência amorosamente idealista, ou melhor, uma recusa da busca de transcendência, que Macário toma como uma forma de alienar tanto a discussão sobre a arte quanto sobre as contradições da cultura. Somente após o esgotamento da viabilidade dessa ilusão – a aspiração de síntese pela ascensão da alma –, por meio da dúvida, é que a consciência poética pôde tornar-se cética e pessimista (ALVES, 1998, p.99-100).

No mesmo sentido vai Antonio Candido, ao afirmar que a morte de Penseroso (Homem Angélico) é o evento que abre caminho para que Satã (Homem Diabólico), com o qual disputa a atenção de Macário, retorne à cena, retomando a influência sobre seu jovem pupilo, abalada após a passagem no cemitério (CANDIDO, 2006, p.17-18). É sem dúvida significativo que, no momento da morte de seu companheiro, Macário esteja numa taverna, bêbado demais para ter ciência do suicídio de Penseroso. Igualmente significativo o fato de isso tornar possível que a notícia lhe seja dada por Satã, que imediatamente reassume seu controle sobre o jovem, ainda que este pretenda expulsá-lo de sua presença. Nesse momento, o demônio proclama sua posse sobre a alma do personagem: "Abrir a alma ao desespero é dá-la a Satã. Tu és meu. Marquei-te na fronte com meu dedo. Não te perco de vista. Assim te guardarei melhor. Ouvirás mais facilmente minha voz partindo de tua carne que entrando pelos teus ouvidos" (AZEVEDO, 2006, p.95).

Satã declara, portanto, a possessão demoníaca de Macário. Ao afirmar que este ouvirá sua voz partindo da própria carne, o demônio indica que suas palavras, os ensinamentos que, desde o encontro de ambos na estalagem, vinha ministrando ao jovem estudante, fazem agora parte de sua individualidade. Isso porque, com a morte de Penseroso, que representa a parcela angelical da binomia azevediana, sua face Ariel, o que passa a predominar é a parcela satânica.

Antonio Candido vê em *Macário*, e também em *Noite na taverna* – obras que, segundo o crítico, são complementares –, um *anti-Bildungsroman* (CANDIDO, 2006, p.19), em que a formação moral e intelectual do jovem herói seguirá um caminho inverso, partindo de suas dúvidas e de seus anseios adolescentes, não para seguir uma trajetória ascensional, como na tradição classicizante, mas rumo a uma verdadeira descida aos infernos da carne e da perversão humana. É o que vemos nas últimas linhas da peça, particularmente na última fala de Satã. Este propõe levar Macário até o local em que se realiza uma orgia, onde o jovem lerá, segundo as palavras do demônio, "uma página da vida; cheia de sangue e de vinho [...]" (AZEVEDO, 2006, p.96). Em outras palavras, Satã revelará ao jovem um aspecto da

vida que ele até então desconhecia. Ele verá, através de uma vidraça, num cenário de lupanar, corpos bêbados desacordados pelo chão e alguns homens que, sentados em meio à fumaça, contam histórias de depravação. Um flagrante da baixa boêmia, a qual não lhe é, como podemos inferir dos eventos anteriores, totalmente desconhecida. Entretanto, é evidente que o que vê representa um aspecto da existência que é novo para Macário, como deduzimos pela compenetração com que descreve a sua visão e também pelo tom francamente professoral que Satã assume:

MACÁRIO

Eu vejo-os. É uma sala fumacenta. À roda da mesa estão sentados cinco homens ébrios. Os mais revolvem-se no chão. Dormem ali mulheres desgrenhadas, umas lívidas, outras vermelhas... Que noite!

SATÃ

Que vida! não é assim? Pois bem! escuta, Macário. Há homens para quem essa vida é mais suave que a outra. O vinho é como ópio, é o Letes do esquecimento... A embriaguez é como a morte...

MACÁRIO

Cala-te. Ouçamos (AZEVEDO, 2006, p.96-97).

O que se prenuncia é o fim da jornada que se iniciara tempos antes, com o encontro de ambos naquela estalagem de beira de estrada, durante a qual o demônio diligentemente se dedica a questionar a visão de mundo do adolescente, sobretudo seu idealismo exacerbado, atraindo-o para o mundo da matéria. Propondo, enfim, a degradação e a perversidade como instrumentos para uma tomada de consciência de que a morte e a degeneração estão no fim mais profundo de todas as coisas. É o que vemos no delírio provocado em Macário no cemitério e também no episódio da prostituta moribunda, narrado por este.

No entanto, a ação se interrompe e o drama se encerra repentinamente. Este final abrupto não seria necessariamente um sinal de incompletude, não fossem as palavras finais de Satã, que anunciam uma lição que não se concretiza.

A tese postulada por Candido em *Educação pela noite*, de que nesse ponto em que a peça subitamente se encerra inicia-se o ciclo de narrativas de *Noite na taverna*, é perfeitamente bem-sucedida em explicar esse fato. Candido defende tal

argumento não apenas por partir do princípio de que a cena descrita por Macário, ao olhar pela janela do local onde se realiza a orgia, corresponde exatamente à descrição do cenário no qual Álvares de Azevedo ambienta sua novela, mas sobretudo porque, segundo ele,

Se estruturalmente o *Macário* e *Noite na taverna* estão ligados, no que toca aos significados profundos haveria nesta ligação uma pedagogia satânica visando desenvolver o lado escuro do homem, que tanto fascinou o Romantismo e tem por correlativo manifesto a noite, cuja presença envolve as duas obras e tantas outras de Álvares de Azevedo como ambiente e signo (CANDIDO, 2006, p. 21-22).

É possível também acrescentar, em defesa da hipótese de Candido, que há aspectos em que as duas obras parecem dialogar, a novela trazendo respostas – ou ao menos argumentos – a questões que se apresentam ao protagonista da peça. O exemplo já citado neste trabalho, em que o personagem Solfieri profere um discurso negando a imortalidade da alma, em *Noite na taverna*, serviria de resposta à perplexidade de Macário diante de sua aventura com uma prostituta que se encontra às portas da morte e de explicação ao desconsolo de Satã pelo fato de seu pupilo não ter levado o encontro às últimas conseqüências. A própria aventura necrófila de Macário, aliás, caso tivesse o desfecho desejado por Satã, poderia muito bem figurar entre os casos vividos pelos comensais da taverna. Fosse esse o caso, Macário se aproximaria da narrativa do próprio Solfieri, que após nutrir uma paixão platônica por uma desconhecida, descobre-a como morta, durante uma crise de catalepsia, e, quando por fim ela de fato morre, mantém-na ainda como sua amante na figura de uma estátua de pedra que reproduz seu corpo. Solfieri, dessa forma, substitui um amor imaterial dirigido a uma imagem platônica, pelo mais físico dos amores, que tem na matéria morta o seu objeto.

O postulado de Candido, assim, completa o ciclo da aprendizagem de Macário. Quando Satã se apresenta a ele na hospedaria, no início da peça, o estudante afirma estar à espera desse encontro há dez anos, por todo o período de sua adolescência, portanto. Declara, também, como citei anteriormente, que não há maior desgraça

que ser Fausto sem Mefistófeles (AZEVEDO, 2006, p.38). Cabe indagar, quando sua jornada chega ao desfecho em suspenso que encontramos no final, em que terá consistido seu caráter fáustico.

Em *Macário* não há, como nas versões do mito de Fausto compostas por Marlowe e Goethe, um pacto escrito pelo qual o postulante se compromete a ceder, em troca dos favores demoníacos, a sua alma imortal. No entanto, está presente a idéia da perda da alma como resultado de sua vinculação a Satã, ainda que não em função de um acordo firmado entre homem e demônio, mas sim porque, pela própria natureza da relação entre eles, a idéia da imortalidade anímica é negada. A dádiva que Macário receberá em troca de sua associação a Satã será seu amadurecimento. Para que este ocorra, o demônio atuará como um tutor, pondo em questão as concepções altamente idealizadas que seu pupilo tem sobre a existência. Macário, pela interferência de Satã, imerge nos aspectos sombrios da existência, em que a carne e a morte representam a afirmação da matéria fadada à extinção e à degenerescência. A consequência é a afirmação do poeta Macário como nada mais que um homem, obedecendo ao que Álvares de Azevedo sustenta no segundo prefácio da *Lira dos vinte anos*.

Ao declarar que "da morte nasce muitas vezes a vida" (AZEVEDO, 2006, p.50), Satã sentencia que o conhecimento da morte com freqüência implica a afirmação da vida, enquanto existência terrena. É em direção a esse conhecimento que Satã conduz os passos de Macário. Esse fato torna-se extremamente significativo quando o confrontamos com o destino de Penseroso. Décio de Almeida Prado afirma que

Penseroso coloca o problema do suicídio e permite que Macário discuta a validade da poesia julgada doentia, enquanto Satã, personagem capital, presente na primeira e na última cena da peça, após submetê-lo à prova do pesadelo, abre para o jovem poeta a porta da sexualidade, da sexualidade nua e crua, sem peias, fazendo-o ingressar naquele território distante, defeso, mas habitado, na vida e na literatura, por poetas queridos, como Bocage e Byron (PRADO, 1995, p.5.7).

Penseroso segue um caminho inverso ao de Macário. Nas longas discussões que tem com o amigo durante a peça, o personagem revela-se como a total personificação do idealismo romântico, com seus valores herdados da religiosidade cristã, seu ideário nacionalista e sua fé absoluta na transcendência da alma por meio do amor, não certamente o amor carnal que Macário conhece, mas um amor sublime, incapaz por essência de se realizar. Daí sua obstinação em considerar-se rejeitado pela noiva italiana, mesmo que ela reafirme seu amor e seu interesse em desposá-lo. Sua idéia de amor é por demais espiritualizada e transcendente e, por conseguinte, incompatível com qualquer realização no mundo físico. A rejeição do corpo e da sexualidade em favor da alma e do amor sublime tem como consequência a morte, pois a impossibilidade de alcançar seu ideal desmesurado o leva ao suicídio como meio de atingir tal grau de transcendência e espiritualidade. Este representa a consciência de Álvares de Azevedo de que o idealismo romântico de cunho classicizante que nutriu boa parte de sua produção poética é incompatível com sua veia poética cada vez mais byroniana e cosmopolita.

Macário, por sua vez, distancia-se cada vez mais de tal idealismo. As discussões que mantém com Penseroso acerca de certo poeta que, podemos afirmar, evoca o Álvares de Azevedo da segunda parte da *Lira dos vinte anos*, reafirma o ceticismo e a descrença religiosa, refuta o nacionalismo ufanista romântico e a idealização da natureza e do indígena, renega como ilusório o sentimentalismo amoroso, denuncia o lugar-comum que se apoderara da produção poética romântica e, por fim, despede-se com a constatação de que, ao contrário de representar um antídoto para o veneno instilado em sua alma por Satã, as idéias de Penseroso, inconciliáveis com sua nova concepção de criação poética, apenas reforçam a sua descrença.

Adeus, Penseroso. Eu pensei que tu me acordavas a vida no peito. Mas a fibra em que tocaste e onde foste despertar uma harmonia é uma fibra maldita, cheia de veneno e de morte. Adeus, Penseroso. Ai daquele a quem um verme roeu a flor da vida como a Werther! A descrença é a filha enjeitada do desespero. Fausto é Werther que envelheceu, e o suicídio da alma é o cadáver de um coração. O desfolhar das ilusões anuncia o inverno da vida (AZEVEDO, 2006, p.84).

Essa despedida é emblemática para o desfecho da peça. Macário pensa reencontrar no romantismo extremo de Penseroso o seu próprio idealismo, anulado pela influência de Satã e a descoberta da morte, mas depara-se apenas com a confirmação da sentença satânica que anuncia que desta freqüentemente brota a vida. Tal descoberta tem um papel decisivo no curso de seu amadurecimento, pois se Fausto é Werther envelhecido, o extremo idealismo romântico representado por Penseroso, ainda que característico de um movimento de adolescência, como observa Candido (1959, p.178), já demonstra, para o autor da *Lira dos vinte anos*, sua decrepitude. É, então, necessário que sua face angelical se extinga para que o amadurecimento siga seu curso, e Fausto possa finalmente encontrar o seu Mefistófeles.

CONCLUSÃO

A história de Fausto, como vimos, compõe um assunto de grande recorrência na cultura ocidental, cuja gênese pode ser traçada com considerável exatidão, surgindo na Alemanha do século XVI, em plena Reforma, para ser incorporada à literatura pelo dramaturgo Christopher Marlowe e, posteriormente, encontrar sua expressão máxima na obra de Goethe. A origem de Fausto confunde-se com a da Idade Moderna e o personagem acaba por se tornar um dos símbolos mais fortes do impulso de transformação que caracteriza o homem da modernidade.

A grande disseminação da história de Fausto no ocidente deve-se principalmente à sua identificação com importantes momentos de ruptura histórica. Já em suas origens, com a figura de Georg Faust, o homem cuja história deu origem à lenda popular sobre o homem que vende sua alma em troca de conhecimento, o tema do pactário está ligado a um período no qual a humanidade passa por grande transformação, em que ocorrem eventos aos quais se atribui o fim da Idade Média e o advento da Idade Moderna. Essa época histórica demarca o momento a partir do qual o conhecimento humano, em particular o conhecimento científico, deixa progressivamente de se pautar pela ingerência religiosa e teológica, que vigorou durante todo o medievo. A partir desse período, o homem e a natureza, e não mais o poder divino, passam a ocupar o centro do pensamento filosófico e científico.

Faust é a figura que reúne as características necessárias para representar, no imaginário da época, uma verdadeira corporificação desse processo transformador. Num mundo ainda sujeito aos ditames da Igreja, embora em plena crise que levou à Reforma protestante, ele ousou assumir uma postura acintosamente herética e anticlerical, refutando o monopólio da Igreja sobre a educação e negando a inspiração divina do conhecimento. Tal posicionamento, além das características inerentes à personalidade de Faust, majoritariamente descrito pelos comentaristas da época como jactancioso, mesmerista e mistificador, garantiram que ele catalisasse, no imaginário coletivo de seu tempo, um misto de fascínio e repulsa temerosa. Pouco tempo depois

da sua morte, Faust já se tornara lenda e não mais do que algumas décadas transcorreriam até que se transformasse, pelas mãos do dramaturgo inglês Christopher Marlowe, no longo e universal personagem literário que faria reiteradas e significativas aparições na literatura ocidental, nos séculos que se seguiriam.

Esta dissertação de mestrado tratou da análise de duas obras que foram fundamentais para a composição do personagem fáustico: *A história trágica do Doutor Fausto*, de Marlowe, e *Fausto*, de Goethe. Tomando-as como referenciais, tratou também de *Macário*, obra dramática de Álvares de Azevedo, nela indicando pontos de confluência com as obras anteriores e caracterizando-a como resultado de uma interpretação do tema literário de Fausto pelo poeta romântico brasileiro, de modo a tomá-lo como representação de seu projeto de cultura brasileira.

Desde o princípio, uma das características mais marcantes de Fausto é o seu inconformismo quanto ao conhecimento vigente em sua época, particularmente o conhecimento oficial e tido como inquestionável. O personagem da peça de Marlowe expressa tal insatisfação já em seu solilóquio inicial, no qual, ao mesmo tempo que afirma ter atingido a mestria em todos os ramos do saber de seu tempo, lamenta o fato de que tal ciência é insuficiente para resolver os problemas mais relevantes com que se depara a humanidade. E o problema central contra o qual Fausto desconsoladamente se defronta é o da inevitabilidade da morte, tanto a do corpo, dada a ineficácia da sua medicina para revertê-la, quanto a da alma, posto que a teologia estudada por ele afirma estarem os homens predestinados ao pecado e, portanto, à condenação eterna. No decorrer da tragédia, vemos como repetidamente ocorre a negação da alma e da danação eterna apregoada pela Igreja e a reafirmação da primazia do corpo, da matéria e sobretudo do prazer e do poder mundanos, e se Fausto por vezes dá sinais de arrependimento, são estes irrisórios em comparação à disposição com que ele se entrega às benesses advindas do pacto demoníaco.

Na composição de sua peça, Marlowe recorre a diversos elementos marcadamente oriundos do teatro medieval, principalmente do gênero conhecido como moralidade. São exemplos disso o aparecimento de figuras alegóricas, como as dos

sete pecados capitais, e a presença reiterada, no decorrer da peça, dos anjos Bom e Mau, que no teatro medieval personificavam a eterna disputa pela alma dos homens, mas no drama marlowiano representam os conflitos de consciência de Fausto, entre a obediência aos preceitos da tradição medieval cristã e a necessidade, que ganha corpo com a Idade Moderna, de afirmar-se em sua humanidade, exigir a liberdade de ação e de pensamento. O Fausto de Marlowe é um personagem que transita entre dois mundos: parte do medievo, com sua subserviência aos preceitos da moralidade cristã, e ingressa na Idade Moderna, quando os valores do Humanismo reivindicam a posse do mundo, anteriormente de atribuição divina, pelo homem.

O Fausto de Goethe, fruto de época bem distinta, é também personagem que vive numa realidade em transformação. Concebida em plena efervescência do movimento pré-romântico alemão, o *Sturm und Drang*, a tragédia goetheana expressa desde o início a rejeição de seu autor ao racionalismo cristalizado numa intelectualidade estéril e isolada que toma conta do pensamento da Alemanha de sua época. Como seu antecessor elisabetano, o personagem de Goethe também refuta a ciência que pratica, por sua esterilidade. Mas enquanto para o personagem de Christopher Marlowe o que está em jogo é o domínio sobre o próprio corpo, a própria existência, para o de Goethe o que importa é a capacidade de criar, vencer a infecundidade de um conhecimento desvinculado do real, igualar-se à Divindade em seu dom de gerar o mundo, por meio da possibilidade de transformá-lo com a sua ação.

A questão da negociação da alma assume dimensões muito diferentes, em cada um dos casos. No primeiro deles, o de Marlowe, há um prazo fixado para a vigência do pacto, ao longo do qual Fausto gozará de prazer e poder ilimitados, ou seja, de uma vida intensa e livre, mas durante um período previamente estipulado. Já na criação de Goethe, não há o estabelecimento de um prazo de vigência para o pacto demoníaco. O que está em jogo é a fidelidade de Fausto ao seu impulso transformador e sua permanente inquietude de espírito, pois ele próprio propõe como marco sinalizador da consumação dos termos do pacto a eventual manifestação do desejo de prolongar o instante que passa, tomando-o como o momento supremo. Esse aspecto

assinala a diferença fundamental entre essas duas versões do tema fáustico, pois enquanto o Fausto da Renascença almeja a plenitude da vida humana num mundo ainda controlado pela doutrina religiosa, para o de Goethe a única plenitude admissível é a de recriar permanentemente, pela ação humana, o mundo. Em síntese, o Fausto marlowiano assume o pacto como meio de se assenhorear de seu próprio destino, humano e terreno, durante seu tempo de vida; o de Goethe, deseja assenhorear-se do mundo e da natureza, moldando-os à sua própria necessidade. Ambos, porém, são representações da insurgência dos homens contra as limitações, históricas, religiosas ou naturais, que cerceiam o desenvolvimento irrestrito da humanidade.

Assim como as outras duas obras de que trata esta dissertação de mestrado, o *Macário*, de Álvares de Azevedo, também foi concebido por seu autor durante um período de ruptura e questionamento, sobretudo cultural. Representante da segunda geração romântica brasileira, Azevedo, como os poetas e romancistas que o antecederam, manifesta grande preocupação com o desenvolvimento da cultura nacional. No entanto, não defende uma perspectiva essencialmente nacionalista, mas sim um projeto literário cosmopolita, assentado sobre bases européias, e inovador, fruto da cultura ainda nascente do Novo Mundo. *Macário*, em particular, é o resultado das reflexões do autor a respeito do teatro brasileiro e de uma proposta de dramaturgia ainda em esboço, como ele próprio sustenta no texto que prefacia a obra, intitulado *Puff!*. Nesse texto, afirma seu desejo de compor um novo modo de criação dramática, que sendo brasileiro, inspirar-se-ia no que o teatro europeu produziu de mais representativo. Como possíveis modelos, ele indica, entre outros, o teatro elisabetano de Marlowe e Shakespeare e o pré-romântico alemão, de Schiller e Goethe.

Azevedo afirma que uma das fontes em que estudaria sua concepção teatral seria, entre outras obras de Goethe, o episódio da tragédia de Margarida, em *Fausto*. E de fato, há vários elementos de inspiração fáustica em *Macário*. O mais marcante desses elementos é a separação indissolúvel entre os anseios do personagem que dá título à obra e as limitações inerentes ao mundo provinciano e de maneiras rurais em que o encontramos no início da peça. Assim como Fausto

sente-se frustrado e oprimido entre as vidrarias de seu laboratório, tanto na versão de Marlowe quanto na de Goethe, Macário, com seus modos adolescentes e imaturos de estudante, considera-se deslocado em meio aos hábitos provinciais de um Brasil recém-saído da condição de colônia, traduzindo esse deslocamento numa repulsa pueril e beirando a intolerância aristocrática.

Macário também exhibe traços de personalidade fáustica ao manifestar textualmente sua intenção de seguir os passos do personagem de Goethe, o que fica claro quando o personagem saúda a chegada de Satã, afirmando que não há desgraça pior que ser um Fausto sem Mefistófeles (AZEVEDO, 2006, p.38). A associação com o demônio Mefistófeles é o recurso que permite a Fausto conhecer o mundo, superando assim as limitações inerentes ao seu modo de vida e, principalmente, à sua época. Macário sente necessidade de adotar um expediente semelhante, que lhe permita ultrapassar as barreiras da província e tomar contato com aspectos do mundo que lhe são ainda estranhos. Essa atitude é condizente com o projeto de dramaturgia que Azevedo afirma em seu prefácio, algo novo, diverso do que até então se fazia no Brasil, sem que isso implicasse assimilação passiva de modelos importados, mas sim o resultado da tomada de tais modelos como fontes de conhecimento, estudos e reflexão. Azevedo plasma no tema de raiz fáustica a dualidade do seu projeto romântico, ou sua binomia, para adotar um termo caro ao autor da *Lira dos vinte anos*, entre o nacionalismo – ou a necessidade de construir uma identidade cultural própria – e a aspiração a expandir os horizontes culturais pela adoção de uma postura cosmopolita.

Essa dualidade se manifesta de maneira mais evidente no segundo episódio da peça, com a entrada em cena do personagem Penseroso, corporificação do romântico nacionalista, idealista e sonhador. Macário e Penseroso seguem trajetórias opostas: Penseroso rejeita veementemente e com intensidade crescente o corpo e a carne em favor de uma espiritualização e um transcendentalismo que tendem ao absoluto, enquanto Macário rejeita cada vez mais o idealismo abraçado pelo amigo. Tal oposição representa o afastamento do próprio autor de suas origens românticas, do romantismo de tendência classicizante que norteou parcela significativa de sua

produção poética inicial, a qual se revela incompatível com o desenvolvimento byroniano e cosmopolita que sua poesia experimenta ao longo de seu processo de amadurecimento. *Macário*, então, refuta os valores mais caros ao Romantismo brasileiro da época de Azevedo, como o ufanismo e a idealização da natureza e do indígena, e rejeita o sentimentalismo amoroso do qual *Penseroso* é representante típico, adotando uma postura pautada por ceticismo, descrença e carnalidade.

Satã, por sua vez, agirá como o mentor que guiará *Macário* rumo ao seu amadurecimento. Ao contrário do que se verifica nas obras de Marlowe e Goethe, em que o demônio Mefistófeles age movido pela intenção de pôr a perder a alma de Fausto, o Satã de Álvares de Azevedo não propõe um pacto cujos termos impliquem, ao final de um período de vigência previamente estipulado, a posse da alma de seu pupilo. Satã atua, na verdade, como um tutor que questiona as concepções de mundo extremamente idealizadas de seu protegido, iniciando-o nos aspectos mais sombrios da existência, da carne e da morte, fazendo com que ele se conscientize, por tais vias, da própria condição de homem e mortal. Para o personagem satânico de Azevedo, o conhecimento da morte, ou seja, da finitude e da materialidade da existência, leva com frequência à afirmação da vida. Nesse aspecto, a peça de Azevedo, a despeito da grande distância que as separa, cronológica e historicamente, traz ressonâncias da tragédia fáustica de Christopher Marlowe. Assim como o Fausto elisabetano rejeita a ascese que se impõe sobre o pensamento medieval, voltando-se para a materialidade mundana e a afirmação da vida e do corpo, *Macário* distancia-se do idealismo espiritualizado então em voga entre os românticos brasileiros, e opta pela matéria, a carne e a vida em sua intensidade mais extrema.

A associação de *Macário* ao demônio de aspecto europeizado e gostos sofisticados remete, na verdade, a um processo de aprendizagem, e nisso corresponde igualmente ao projeto de dramaturgia declarado por Azevedo em *Puff!*. Assim como *Macário* amadurece sob a tutela de Satã, Azevedo pretende amadurecer um provável projeto de teatro brasileiro a partir do estudo cuidadoso do teatro europeu, em suas manifestações mais significativas. À refutação do idealismo nacionalista de *Penseroso*

por parte de Macário corresponde a intenção de Azevedo de desenvolver um modelo que, embora novo e brasileiro, tenha uma inspiração universal e cosmopolita.

Álvares de Azevedo, portanto, vale-se do tema de Fausto, que, como vimos, tem raízes européias e amplitude ocidental, para expressar a idéia de uma concepção cosmopolita de literatura, que busque inspiração no estudo cuidadoso da experiência cultural do velho continente, enriquecendo-a, porém, com elementos da cultura do Novo Mundo.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Cilaine. **O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica**. São Paulo: Edusp: Fapesp, 1998.
- ANDRADE, Mário de. Amor e medo. In: _____. **Aspectos da literatura brasileira**. 4.ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.
- ARAÚJO, Nelson. **História do teatro**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.
- AZEVEDO. **Macário**. Rio de Janeiro: Artium, 1998.
- _____. **Macário/Noite na taverna**. Org. posfácio e notas de Cilaine Alves Cunha. São Paulo: Globo, 2006.
- _____. **Obras completas de Álvares de Azevedo**. Org. e notas de Homero Pires. 8. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942a. Tomo 1.
- _____. **Obras completas de Álvares de Azevedo**. Org. e notas de Homero Pires. 8.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942b. Tomo 2.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. O contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, Editora Universidade de Brasília, 1987.
- BARRENTO, João (Org.) **Fausto na literatura européia**. Lisboa: Apaginastantas, 1984.
- _____. (Org.) **Literatura alemã - textos e contextos (1760-1900)**. O século XVIII. Sel. trad. introd. e notas João Barrento. Lisboa: Editorial Presença, 1989. v.1.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Trad. Rita Buongiorno e Pedro Souza. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.
- BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioratti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BLOOM, Harold. Goethe's Faust - part two: the countercanonical poem. In: _____. **Western canon**. The books and school of the ages. New York: Harcourt Brace & Company, 1994.
- BROOKE, Nicholas. Marlowe the dramatist. In: BROWN, John Russel; HARRIS, Bernard. (Ed.). **Elizabethan theatre**. London: Edward Arnold, 1974. Stratford-upon-Avon Studies
- BRUNEL, Pierre. (Org.) **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekund. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe: marginaia fáustica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira** (momentos decisivos). São Paulo: Livraria Martins, 1959. v.2.

____. **O romantismo no Brasil**. 2.ed. São Paulo: Humanitas/FFLCHISP, 2004.

____. **A educação pela noite**. 5.ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARLSON, Marvin. **Teoria do teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Trad. Gilson Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.

CROCE, Benedetto. **Goethe**. Parte primera. Mendoza: D'Acurzio Editor, 1951.

DABEZIES, Andre. Fausto. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

DABUNDO, Laura (Ed.) **Encyclopedia of Romanticism**. Culture in Britain, 1780s-1830s. New York; London: Garland Publishing, 1992.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente** - 1300-1800, uma cidade sitiada. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DOHERTY, Francis M. **Byron**. New York: Arco, 1969.

ECKERMAN, Johann Peter. **Conversações com Goethe**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2004.

ECO, Umberto. **Pós-escrito a o nome da rosa**. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

____. **Lector in fabula**. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.

____. **Obra aberta**. Trad. Giovanni Cutolo. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

____. **Como se faz uma tese**. Trad. Gilson Cesar Cardoso de Souza. 20.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Trad. Sônia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991a.

____. **Mefistófeles e o andrógino**. Comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1991b.

____. **O sagrado e o profano**. A essência das religiões. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

____. **Mito e realidade**. Trad. Pola Civelli. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

EVANS, B. Ifor. **A short history of English drama**. London: Staples Press, 1950.

FARIA, João Roberto. **Idéias teatrais**: o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**. Uma tragédia. Primeira parte. Trad. Jenny Klabin Segall. Apres. com. notas de Marcus Vinicius Mazzari. 3.ed. São Paulo: Ed. 34, 2007a. Edição bilíngüe.

____. **Fausto**. Uma tragédia. Segunda parte. Trad. Jenny Klabin Segall. Apres. com. notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Ed. 34, 2007b. Edição bilíngüe.

____. **[Urfaust] Fausto zero**. Trad. Christine Röhrig. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

GONÇALVES DIAS, Antônio. **Leonor de Mendonça**. Drama original em três atos e cinco quadros. Belo Horizonte: Ed. Veja, 1976.

GOSSELIN, Paul. **Myths of origin and the theory of evolution**. Disponível em: <http://www.samizdat.qc.ca/cosmos/origins/myth.htm>. Acesso em: 02 ago 2007.

GUINSBURG, Jacob (Org.). **O romantismo**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

GUINSBURG, Jacob; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (Orgs.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

GUINZBURG, Carlo. **História noturna**: decifrando o sabá. Trad. Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

HANSEN, João Adolfo. Forma romântica e psicologismo crítico. In: ALVES, Cilaine. **O belo e o disforme**: Álvares de Azevedo e a ironia romântica. São Paulo: Edusp: Fapesp, 1998. p.9-23.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. Trad. Walter H. Geomen. 2.ed. São Paulo: Mestre Jou, 1972. Tomo 2.

HELIODORA, Barbara. **Reflexões shakespearianas**. Org. Célia Arns de Miranda; Liana de Camargo Leão. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

HELLER, Otto. **Faust and Faustus**. A study of Goethe's relation to Marlowe. New York: Cooper Square Publishers, 1972.

INGARDEN, Roman. **As funções da linguagem no teatro**. Trad. J. Guinsburg. In: GUINSBURG, Jacob; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (Orgs.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988. p.151-61.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

JUNG, Carl Gustav. **Mysterium coniunctionis**. Trad. Frei Valdemar do Amaral. Petrópolis: Vozes, 1985.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEVIN, Harry. **Christopher Marlowe**: the overreacher. London: Faber & Faber Limited, [s.d.]

LIONEL, Abel Mota. **Metateatro**. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

LLOSA, Mario Vargas. Una novela para el siglo XXI. In: CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. Madri: Real Academia Española, 2004. p.XIII-XXVIII

LUCCHESI, Marco. Introdução. In: AZEVEDO, Álvares de. **Macário**. Rio de Janeiro: Artium, 1998.

LUKÁCS, Georg. **Ensaio sobre literatura**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968a.

____. **Goethe y su época**. Trad. Manoel Sacristán. Barcelona: Edicions Grijalbo, 1968b.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. [s.l.]: MEC: DAC: FUNARTE: Serviço Nacional de Teatro, [s.d.]. Coleção Ensaio.

MARCUSE, Herber. **Eros e civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Trad. Álvaro Cabral. 6.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

MARLOWE, Christopher. **O Fausto de Marlowe**. Trad. pref. notas de A. de Oliveira Cabral. Lisboa: Papelaria Fernandes Livraria, [s.d.]. Coleção Bilingüe.

____. **Doctor Faustus and other plays**. Oxford: Oxford University Press, 1995.

____. **La trágica historia de la vida y muerte del doctor Fausto**. Trad. Julio César Santoyo, José Miguel Santamaría. Madrid: Cátedra, 2002.

____. **A história trágica do doutor Fausto**. Trad. A. de Oliveira Cabral. São Paulo: Hedra, 2006.

MAZZARI, Marcus Vinicius. Apresentação, notas e comentários. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**. Uma tragédia. Primeira parte. Trad. Jenny Klabin Segall. Apres. com. notas de Marcus Vinicius Mazzari. 3.ed. São Paulo: Ed. 34, 2007a. Edição bilíngüe.

MERQUIOR, José Guilherme. **O elixir do apocalipse**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

MIELIETINSKI, E.M. **A poética do mito**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MILTON, John. **Paradise lost**. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/dirs/etext92/plratur12txt>>. Acesso em: 23 out. 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. Para além de bem e mal. Prelúdio de uma filosofia do porvir. In: _____. **Obras incompletas**. 3.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p.267-94. (Coleção Os Pensadores)

O'CONNELL, Michael. **Continuities between 'Medieval' and 'Early Modern' drama**. Disponível em: <<http://www.literature-compass.com/images/store/LICO/chapters/905.pdf>>. Acessado em: 11 jan. 2006.

PAGANINI. In: GRANDE Enciclopédia Larousse Cultural. São Paulo: Nova Cultural, 1998. p.4.381-4.382.

PASCHOAL, Antonio Edmilson. **A genealogia de Nietzsche**. Curitiba: Champagnat, 2003.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PRADO, Décio de Almeida. O teatro romântico: a explosão de 1830. In: GUINSBURG, Jacob (Org.). **O romantismo**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

____. O demônio de Álvares de Azevedo. **Folha de S.Paulo**. Mais!. 22 de out. de 1995.

PRAZ, Mário. **A carne, o diabo e a morte na literatura romântica**. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas (SP): Unicamp, 1996.

ROSENFELD, Anatol. **História da literatura e do teatro alemães**. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1993a.

____. **Texto/contexto II**. São Paulo: Perspectiva: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 1993b.

____. **Texto/contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

STEANE, J. B. **Marlowe**. A critical study. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.

THEODOR, Erwin. **Perfis e sombras**. Estudos de literatura alemã. São Paulo: EPU, 1990.

THIELICKE, Helmut. **Goethe e o cristianismo**. Trad. Ronald Kyrmse. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno**: Fausto, Dom Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WEBER, Max. **A ética protestante e o "espírito" do capitalismo**. Trad. José Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Site consultado:

<www.thetheatredatabase.com, 2006>